

অসমীয়া ছন্দৰ শিল্পতত্ত্ব

মহেন্দ্ৰ বৰা



বনেন্দ্ৰ

নতুন বজাৰ, ডিব্ৰুগড়-১

ASAMİYĀ CHANDAR ŚILPATATTVA, the Art-Principles of Assamese Metre in Assamese by Dr Mahendra Bora, Lakshminath Bezbaroa Professor, Dibrugarh University Published by Sri Makhan Hazarika of the Banalata, Dibrugarh-1, Assam, 1990

প্ৰকাশক :

শ্ৰীমাখন হাজৰিকা

বনলতা

নতুন বজাৰ

ডিব্ৰুগড়-৭৮৬ ০০১

প্ৰথম প্ৰকাশন : জাহ্নবী ১৯৯০

মূল্য : ৩৫.০০ টকা

মুদ্ৰাকৰ :

শ্ৰীহৰ্গোদাস পাণ্ডা

দেবানিল প্ৰেছ

৭১, কৈলাস বোস ষ্ট্ৰীট

কলিকতা-৭০০ ০০৬

নাশকনীয়মেতেষাং মতম্ এভেন দৃশ্যতে ।
 কিং তু চক্ষুর্মগাস্তীণাং কজ্জলেনৈব ভূশ্যতে ॥
 শংকা নকবিবা ইবোব কথাত
 খুঁত ধৰা নাই অকণো কবিব ,
 হৰিণ চকুত নালাগে কাজল
 এনেয়ে ধুনীয়া এনেয়ে মৰিব ।

শ্ৰেয়স ৭ সহই কণঅ-তুলা

তিল-তুলিঅং অন্ধ-অন্ধেণ ।

শ্ৰেয়স ৭ সহই সৰণ-তুলা

অরছন্দং ছন্দ ভংগেণ ॥

সোণস্ৰোতা তুলাচনী সোণাবিশা

ভুলব স্মৃতি নাই আধাটা

কাণ-তুলাচনীখনো উমান তালব

নসহে এটাই ভুল কথাৰ গতিব ।



Oh, this damn'd trade of versifying,
 Has brought us all to Hell for lying ,
 For writing what we do not think,
 Merely to hear the verse cry clink ,
 For rather than abuse the Meter,
 Black shall be White, Paul shall be Petr.

মিছা কথা লিখি দিছিলোঁ পদব মিল ,
 ভুগিছোঁ নবক ভাঙিছে মৃত শিল ।
 পাপত মজিলোঁ সলাই মিলাই লেখি ;
 আখৰে বাখৰে মিলাব লেখিয়া দেখি ।
 ক'লা হ'ল বগা লাগোঁতে চগাত ছন্দ ,
 কংসৰ সলনি লিখিলোঁ চাপুৰ নন্দ ।

শ্রীমান শঙ্কৰ দাস

স্নেহভাজনেৰু—

তুমিওতো চন্দৰে কাৰবাৰী । সেইকাৰণে,
এইখন তোমাৰ হাততে দিলোঁ ।

মহেন্দ্ৰ বৰা

॥ অৱতৰণিকা ॥

সেই কোন-কাহানিবাই ষাঠিৰ দশকৰ ছৱাৰদলি গচকোঁতে নৌ-গচকোঁতেই লেখিবলৈ আৰম্ভ কৰিছিলেঁ। অসমীয়া কবিতাৰ ধ্বনিশিল্পৰ দিশটোৰ লগত সম্পৰ্কিত কথাবোৰ। সময়ত পুথিও লেখি উলিয়ালেঁ। এখন। মাজে মাজে সেইখন মেৰামতি কৰি দিয়াৰ অহুৰোধো পাই আহিছে ইটো-সিটো সূত্ৰৰ পৰা। যেতিয়াই তাক মেৰামতি কৰিবলৈ লওঁ, তেতিয়াই ছৱাৰ কথাই আগটি ধৰেহি। চিন্তাত পৰেঁ, নতুন ধ্যান-ধাৰণা কিছুমান মোৰ মনৰ ভিতৰতে গঢ় লৈ উঠিল ইয়াৰ ভিতৰতে, যিবোৰ মই তাহানিয়েই গঢ়ি লোৱা সাঁচটোত খাপ খাব নোখোজে। পূৰ্ণা গাভীৰ যন্ত্ৰত নতুনকৈ কিনি অনা নট-বণ্টুবোৰ খাঁজ খাই নপৰাৰ লেখীয়া। সেইবোৰ লো'ৰ চাকত ঘূৰাই কাটিকুট গঢ়ি ল'বলগীয়া হয়। সত্তৰৰ দশকত মোৰ ইংৰাজী গ্ৰন্থখন ছপাশালৰ ছেৰাশালি গৰকি পোহৰলৈ ওলাল। এবাৰ সেইখন অসমীয়ালৈ ভাঙি উলিওৱাৰ কথা ভাবিছেলৈ। মোৰ গুৰু ড নেওগে ক'লে, “ভাঙিব নালাগে, গঢ়।” এই লাখটকীয়া কথাষাৰে মোক সঠিক বাটৰ পিনে আঙুলিয়াই দেখুৱালে। সেই অগ্ৰপ্ৰেৰণাৰে থেও ধৰি আহি থাকোঁতে-থাকোঁতে আশীৰ দশকৰো ওলোৱাৰ ছৱাৰখনৰ ওচৰ পালোঁহি। দ্বিতীয় কথাষাৰ হ'ল, একেটা বাট হুলাই খচকিবলৈ মই আমনি পাওঁ। এই আশীৰ দশকতো মই ভালেমান নতুন কথাৰ পোহৰ পাইছোঁ, আন নালাগে, সেইবোৰ কথাৰ আঁৰিণা ধৰি মোৰ সেই ইংৰাজী গ্ৰন্থখনৰো ঢটা-এটা চুকৰ আন্ধাৰখিনিৰ সম্পৰ্কে সজাগ হৈ যাওঁ। সাত-পাঁচ, তেনেই নতুনকৈ এখন কিতাপ লেখি উলিওৱাৰ কথা ভাবিলেঁ।

আক এয়াৰ কথা। যোৱা ডেৰটা দশক জুৰি ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ ছাত্ৰ-ছাত্ৰীবোৰক ছন্দতত্ত্বৰ বিষয়ে পাঠদান কৰি আহোঁতে কোনোটো বছৰেই আগৰ বছৰৰ পুৰণি কথাবোৰকে পেৰেনিয়াই কোৱা নাই। এই যে নতুন কথাবোৰ মই মোৰ হাতৰ মুঠিত পাই আহিছোঁ, সেয়া দেখোন আঙুলিৰ ফাকেদি সৰকি যায়—যদি সেইবোৰ মই আঁথৰ কৰি নখওঁ। তাৰ উমান পাওঁ, যেতিয়া মোৰ চকুত পৰে—কাণৰ লগত চকুৰ শ্ৰুতাজিয়া চলিয়েই আছে। ইয়াৰ ভিতৰতে বিশ্ববিদ্যালয় অহুদান আয়োগে মোৰ ওপৰত এটা দায়িত্ব দিলে, ইংৰাজীখনৰ লেখীয়াটোকে অসমীয়াতো এখন নিৰ্ভৰণীল পুথিৰ যোগান ধৰিব লাগে। এইবেলি অলপ আজৰি পাই তাকে

লেখিবলৈ ল'লে। মোৰ দুজনমান ছাত্র-ছাত্রীয়ে ক'লে, মোৰ আগৰখন অসমীয়া পুথিৰ ভাষা বৰ টান হৈছিল। ময়ো 'তাৰ উমান পাইছিলোঁ, বাকলি শুচাই শুচাই আমনি লগাৰ পাচতো কোটোৰা ভাঙি কুৰুকি উলিয়াইহে খাব পাৰি। আচল কথাষাৰ হ'ল, হয়তো ময়েই শাকপাতেৰে মাছৰ নাটনি আঁৰকৈ থৈছিলোঁ। 'আপুনি বয়স হৈছে বুদ্ধি হৈব ভাল' মোৰ বেলাতে থাকে।

তদুপৰাধিনি গেথি উলিওৱাৰ দিনাই 'বনলতা ৰ শ্যামান অনন্ত হাজৰিকাই ক'লেহি বোলে এতিখন তেওঁকে প্ৰকাশ কৰিবলৈ দিব লাগে। 'আৰু ক'লে, 'কাহিলৈ থাকি পৰহিলৈকে কলিকতালৈ যাম। গতিকে, আপোনাৰ ওচৰৰ পৰা শুদাহাতে নেদাওঁ।' তেওঁৰ মো-মিঠা ঠাঁহিটোৱে মোক নিমিষতে বন্দী কৰি পেলালে। তেওঁক জনালোঁ, শেষৰ অধ্যায়টো লেখিবলৈ বাকী আছে। তাত হাতী মাৰি ভূতকাত ভাব লাগিব। তেওঁ সেই নিশাৰ মই ঢনাই চকু বুজাবলৈকে নোপোৱা পাণ্ডুলিপিটো 'জেৰে'ল' কৰাই ল'লে। বাকী অধ্যায়টো লেখি উঠিছোঁ, পৰহি, কালি লেখি উলিয়ালে।, খুচুৰা বস্ত্ৰবোৰ। তেওঁলৈ ব'ল মোৰ শুভাশিস।

দেবালিসি প্ৰেছৰ তত্ত্বাৱধায়ক শ্ৰীবিষ্ণুপদ পাণ্ডালৈ ব'ল, মোৰ অশেষ ধন্যবাদ। সিজনে বহু কষ্ট কৰি পুথিখন নিভুলকৈ উলিওৱাত চেষ্টাৰ ক্ৰটি কৰা নাই। বহুতো সাংকেতিক চিন 'ফাউণ্ড্ৰী'ত নতুনকৈ কটাই আনি মোক খণী কৰিলে।

আৰু কেইবাজনৰ ওচৰতো মই খণী। মোৰ দুজন মিত্ৰৰ ডা যোগেন ভূঞা আৰু ডাঃ প্ৰণৱকুমাৰ দাসে মোক বৰ মৰমকৈ ছটা ধুনীয়া ডায়েৰী দিছিল পাণ্ডুলিপি তৈয়াৰী কৰিবলৈ। পুৰণি ডায়েৰীৰ পাততে পুথি লেখি মই আনন্দ পাই, মনৰ বংটো তেতিয়া ডায়েৰীৰ পাতলৈ টোপাটোপে সৰে।

জীৱন কুক ন নগৰ

ডিব্ৰুগড়

৩০ আগষ্ট ৮৯

মহেশ্বৰ শৰ্মা

সাংকেতিক চিনবোৰ

| | | |
|---|------|--------------------------|
| — | ওপৰত | মুক্তদল, বিকল্পে হৃষ্মদল |
| — | ” | ৰুদ্ধদল, বিকল্পে দীৰ্ঘদল |
| | ” | একমাত্ৰিক |
| | , | দ্বিমাত্ৰিক |
| o | ” | বিকল্পে একমাত্ৰিক |
| : | ” | বিকল্পে দ্বিমাত্ৰিক |
| | কাষত | পৰ্য্যতি |
| † | , | পদ্যতি |
| | ” | পূৰ্ণ্যতি |
| | ” | অণু্যতি |
| | , | উপ্যতি |
| | , | লুপ্ত্যতি |
|] | ” | অতিপৰ্বৰ যতি |
| * | ” | পূৰ্ণছেদ |
| * | ” | উপছেদ |
| ' | ওপৰত | প্রশ্নন |

সূচীপত্ৰ

প্ৰস্তাৱনা

১-২৩

- ক ছন্দশিল্পৰ স্বৰূপ, ১
- খ ধ্বনিৰ ৰূপভেদ, ৯
- গ ধ্বনি-সংযোজনৰ বৈচিত্ৰ্য, ১২
- ঘ অসমীয়া ছন্দৰ শিল্পৰূপ, ১৬
- ঙ ছন্দশাস্ত্ৰৰ উপযোগ, ২১

ছন্দস্পন্দৰ উপকৰণ

২৪-৩৩

- ক ছন্দস্পন্দ, ২৪
- খ দল, ২৪
- গ মাত্ৰা, ২৭
- ঘ ব্যাপ্তিকৰণত মাত্ৰা, ৩০
- ঙ প্ৰস্থান, ৩১

ছন্দবন্ধৰ উপাদান

৩৪-৪২

- ক ছন্দবন্ধ, ৩৪
- খ ছেদ আৰু যতি, ৩৬
- গ পৰ্ব আৰু উপপৰ্ব, ৪১
- ঘ মৌনমাত্ৰা আৰু অতিপৰ্ব, ৪৬

ছন্দবীতিৰ ধাৰা-উপধাৰা

৫০-৬৭

- ক. পৰম্পৰাগত ধাৰণা, ৫০
- খ মাত্ৰা আৰু ব্যাপ্তি, ৫৩
- গ বাতিসমূহৰ বৈশিষ্ট্য, ৫৮
- ঘ দুটা উপবীতিৰ ৰূপ, ৬৪

মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীতি

৬৮—৮৭

- ক সাধাৰণ বৈশিষ্ট্য, ৬৮
 খ পৰ্ববন্ধৰ বৈচিত্ৰ্য, ৭০
 অ চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্ববন্ধ, ৭০
 আ পঞ্চমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধ, ৭৫
 ঙ ষডমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধ, ৭৭
 ঈ সপ্তমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধ, ৮০
 গ পৰ্ববন্ধৰ পৰিসীমা, ৮৩
 ঘ প্ৰৱ-মাত্ৰাবৃত্ত উপৰীতি, ৮৫

যৌগিক ছন্দৰীতি

৮৮—১০৬

- ক সাধাৰণ বৈশিষ্ট্য, ৮৮
 খ ব্যাষ্টি বিতৰণৰ ৰীতি, ৯১
 গ মাত্ৰাব্যাস্তিৰ নমাতা, ৯৯
 ঘ পৰ্ববন্ধৰ পৰিসীমা ১০৩

অববৃত্ত ছন্দৰীতি

১০৭—১২৯

- ক সাধাৰণ বৈশিষ্ট্য, ১০৭
 খ পৰ্ববন্ধৰ সীমাবদ্ধতা, ১০৮
 গ প্ৰচ্ছন্ন মাত্ৰিক ৰূপ, ১১৩
 ঘ পৰ্ববন্ধৰ সম্প্ৰসাৰণ, ১১৭
 ঙ পৰ্ববন্ধৰ সংকোচন, ১২০
 চ প্ৰবন্ধনৰ প্ৰভাৱ, ১২৪
 ছ অধ-অববৃত্ত উপৰীতি, ১২৬

যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জা

১৩০—১৫১

- ক ছন্দসজ্জাৰ স্বৰূপ, ১৩০
 খ পদবন্ধৰ ছন্দসজ্জা, ১৩১
 গ বসতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জা, ১৩৪
 অ দ্বিপৰ্বক চৰণবন্ধ, ১৩৫
 আ ত্ৰিপৰ্বক চৰণবন্ধ, ১৩৮
 ই চতুৰ্পৰ্বক চৰণবন্ধ, ১৪০
 ঐ ষড়পৰ্বক চৰণবন্ধ, ১৪২
 উ অন্ত্যন্ত ছন্দসজ্জা, ১৪৩
 ষ ছন্দশিল্পিত মিলৰ ভূমিকা, ১৪৫

প্ৰবহমান ছন্দসজ্জা

১৫২—১৬৫

- ক প্ৰবহমানতাৰ স্বৰূপ, ১৫২
 খ অমিতাক্ষৰ ছন্দ, ১৫৩
 গ চলমান যতি, ১৫৭
 ঘ সমিল অমিতাক্ষৰ, ১৬০
 ঙ, দীৰ্ঘ অমিতাক্ষৰ, ১৬১
 চ প্ৰবহমান ত্ৰিপদী-চৌপদী, ১৬৩

ছন্দসজ্জাৰ বন্ধনশূন্যতা

১৬৬—১৭৯

- ক মুক্তক ছন্দ, ১৬৬
 খ হিতিস্থাপক ছন্দসজ্জা, ১৭০
 গ চৰণবন্ধৰ ৰূপবৈচিত্ৰ্য, ১৭৪
 ঘ. মিল-অমিলৰ বৈচিত্ৰ্য, ১৭৭

বঙ্গমুখ্য উচ্ছলিত ছন্দ

১৮০—১৮২

- ক, স্পন্দিত গগ্ন, ১৮০
খ গগ্ন আৰু ছন্দ, ১৮২
গ অগ্নাত্ত ভংগীৰ গগ্নছন্দ, ১৮৫

অসমীয়া ছন্দৰ চমু ইতিহাস

১৯০—২১৮

- ক ছন্দ বুৰঞ্জীৰ যুগ-বিভাজন, ১৯০
খ প্ৰব্ধ-অসমীয়া ছন্দ, ১৯১
 অ চৰ্গাৰ ছন্দত পৰ্যায়ৰ প্ৰেৰণা, ১৯৩
 আ চৰ্গাৰ ছন্দত ত্ৰিপদীৰ প্ৰেৰণা, ১৯৭
গ মিশ্ৰ-অসমীয়া ছন্দ, ১৯২
ঘ নবোন্মেষ যুগৰ ছন্দসাধনা, ২০০
 অ শংকৰদেৱৰ ছন্দসজ্জা-অন্তেষণ ২০৩
 আ মাত্ৰাবৃত্তৰ ধীৰ উন্মোচন, ২০২
 ই মাধৱদেৱ আৰু পীতাম্বৰ কবি, ২১২
ঙ আধুনিক যুগৰ ছন্দ, ২১৩
চ যুদ্ধোত্তৰ যুগৰ ছন্দসাধনা, ২১৫
ছ উপসংহাৰ, ২১৮

পৰিভাষা

২১৯—২২০

গ্ৰন্থপঞ্জী

২২১—২২৪

অসমীয়া ছন্দৰ শিল্পতত্ত্ব

প্ৰস্তাৱনা

ক ছন্দশিল্পৰ স্বৰূপ

ধ্বনি আৰু অৰ্থৰ হৰগোবী-বসতিয়েই কবিতা। ছন্দশিল্পৰ বাই কাবৰাৰ কবিতাৰ ধ্বনিসম্পদৰহে লগত, অৰ্থসম্পদৰ লগত ইয়াৰ সম্পৰ্কটো অলপ পৰোক্ষ ধৰণৰ। পাহৰিলে ভুল হ'ব, অৰ্থবিক্ত ধ্বনি বোলা বস্তুটো কবিতাৰ উপকৰণ নহয়— সংগীতৰহে উপকৰণ। অৰ্থৰ স্তবত শব্দপুঞ্জৰ অভিধামূলক অৰ্থৰ অতীত যি ব্যঞ্জনাৰ মহিমা আৰু সংস্কৃতিৰ স্মৰতি অমৃতত হয়, সেয়ে কথাৰ ভাষাক কবিতাৰ বসেৰে অভিযিক্ত কৰি তোলে। আনহাতে, ধ্বনিৰ স্বৰত শব্দৰ পাপৰিসমূহৰ যি কম্পন আৰু সেই কম্পনৰ বিস্তাৰিত গঢ় লৈ উঠা ধ্বনিপুঞ্জৰ যি মনোৰম অভিযান্ত্ৰিক প্ৰকাশ পায়, সেয়ে অৰ্থযুক্ত শব্দসমষ্টিৰ সংগীতময় বাণীলৈ ৰূপান্তৰিত কৰে। কবিতাৰ এই দুটা শিল্পসংক্ৰান্ত দিশৰ ভিতৰত দ্বিতীয়টো দিশৰ লগতে ছন্দশিল্পৰ আচল সম্পৰ্ক। ধ্বনিৰ গতি আৰু যতি অথবা মুখৰতা আৰু নীৰৱতাৰ এক সুবৰ্ষ সময় হাপন কৰিব পৰাতই ছন্দশিল্পৰ সাৰ্থকতা। ইয়াৰ লগতে অৱশ্যে প্ৰণিৱৰ্তীমাকৈ ছন্দশিল্পই ধ্বনি আৰু অৰ্থৰ মাজতো এক মধুৰ মিতালিৰ ব্যৱস্থা কৰে। ভাষান্তৰত ক'ব পাৰি, কবিতাৰ ছন্দ হ'ল অৰ্থযুক্ত ধ্বনিৰ স্মৰ আৰু তালৰ বসময় সহ-অৱস্থান।

অন্ত সকলোবোৰ শিল্পকৰ্মতে ছন্দৰ চেতনা জাগে, বৈচিত্ৰ্য আৰু ঐক্যৰ দুই বিপৰীতধৰ্মী অমৃতভূতিৰ অনিৰ্বচনীয় সংযোগৰ ফলস্বৰূপে। অতি সহজলভ্য দৃষ্টান্ত হ'ল, চিত্ৰকলাৰ ক্ষেত্ৰত যি কোনো ছবিৰেই ছন্দময়তা নিৰ্ভৰ কৰে, বং আৰু বেথাৰ মধুৰ মিলনৰ ওপৰত। চিত্ৰশিল্পীৰ লক্ষ্য হ'ল, বিভিন্ন ৰঙৰ সমাৱেশেৰে বৈচিত্ৰ্যৰ যোগান ধৰা আৰু সেই বিচিত্ৰ স্পন্দনসমূহক বেথাৰ আঁচোৰেৰে বান্ধি কিছুমান ঐক্যৰূপৰ অমৃতভূতি জগাই তোলা। আৰু সহজকৈ ক'বলৈ হ'লে, কেৱল কেইখোপামান ভিন ভিন বং পটখনৰ ওপৰত বোলাই দিলেই সি ছবি হৈ নপৰে, সেই বংবোৰৰ প্ৰলেপেৰে গঢ় লৈ উঠা খোপাবোৰৰ একোটা ৰূপকল্পও ভাহি উঠিলেহে, সি ছবিৰ লেখীয়া কিবা এটা হৈ পৰাৰ সম্ভাৱনা। ছবিৰ লেখীয়া কৰি তোলা সেই ৰূপকল্প-সমূহক স্পষ্ট আৰু বলিষ্ঠ কৰি তোলে বেথাৰ বান্ধোনে আৰু তাৰ বিস্তাৰে। তেতিয়াহে সেই ছবিৰ লেখীয়া বং আৰু বেথাৰ মূল ৰূপটো চিত্ৰশিল্পৰ যেনে ভিতৰত সোমাই নিবন্ধ-নিপানী ছবি হৈ পৰেহি। সহজ ছবি এখনত হয়তো তাৰ গোটেই আকৃতিটোৰেই

তাৰ একমাত্র ঐক্যৰূপ আৰু তাৰ ভিতৰতে খেলা কৰি থকা গোটেইবোৰ বঙৰ ছাঁ-পোহৰৰ সমাবেশটোতে গোটেইখিনি বৈচিত্ৰ্য। অলপ জটিল ছবি এখনত বহুতো আকৃতিৰ বিভ্ৰাসত উজলি উঠে কেইবাটাও আকৃতিবৈচিত্ৰ্যৰ খেও ধৰি এটা সামগ্ৰিক ৰূপকল্পৰ একোটা মাথোন ঐক্যৰূপ। একোটা ধৰণেৰে সংগীতৰ ক্ষেত্ৰতো বান্ধোন আৰু ৰূপনিৰ এই বিপৰীতধৰ্মী উপাদানৰ মধুৰ সংযোগ পৰিলক্ষিত হয়। কোনোবা সংগীতজ্ঞই যোঁতাৰ এক স্তবৰ ইন্দুজাল ৰচনা কৰিবলৈ লয়, তেতিয়া তেওঁ বিস্তৃত ধ্বনিৰ প্ৰবাহত বিচিত্ৰ স্বৰৰ উমিলহৰ জগাই তোলে। কিন্তু, তেওঁ কেৱল ধ্বনিৰ তীব্ৰতা আৰু তীক্ষ্ণতাৰ তাৰতম্য থকা বিভিন্ন স্বৰৰ যোগান ধৰিয়েই ক্ষান্ত নহয়। সেই তাৰতম্যৰ বৈচিত্ৰ্যেৰে খেলিমেলি'ক সজাই অনা স্বৰসমষ্টিৰে সিজনে কেৱল গানৰ আলাপ বোলা বস্তুটোৰহে যোগান ধৰে। তাৰ পাচত, তেওঁ সেই স্বৰসমষ্টিৰ সময়ৰ যতিৰে নিৰ্দিষ্ট কিছুমান তালখণ্ডৰ ৰূপত সজাই আনে আৰু প্ৰতিটো তালখণ্ডৰ বিচিত্ৰ বিভ্ৰাসেৰে একোটা চৰণৰ ৰূপকল্প প্ৰদান কৰে। তেনে বিচিত্ৰ ৰূপকল্পৰ নিয়ম-নিৰূপিত পৰ্যায়ভিত্তিয়েই হ'ল, একোটা পৰিপূৰ্ণ গান। চিত্ৰকলা আৰু সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত অন্তৰ্ভূত এই ছন্দবোধৰে এক বিশিষ্ট ৰূপ পোৱা যায়, কবিতাৰ ছন্দত। সেই বিশিষ্ট ছন্দৰ^১ সংজ্ঞা নিৰূপণ কৰিবলৈ ল'লেই, নিবিশেষ ছন্দৰ^২ তই বিপৰীত-

- ১ হয়ৰে ইংৰাজী প্ৰতিশব্দটো হ'ল, metre। শব্দটোৰ অতিব্যাপ্তি লক্ষ্য কৰিবলগীয়া। এগৰাকী হ'ংকং ছান্সিকৈ অৱস্থা ভেদে হয়ৰ তিনিটা অৰ্থৰ পিনে আঙুলিয়াই দিছে, এহেৰে — '(1) Verse as distinguished from prose 'a deliberate and systematic arrangement of language in more or less definite rhythmical forms, immediately preceptible as such to the ear or auditory imagination, [বৰ্তমান আলোচনাত বিশিষ্ট ছন্দ বুলি ইয়াকে নিৰ্দেশ কৰা হৈছে] (2) the specific scheme according to which rhythm manifests itself in verse, determined by the kind of feet normally used, or particular kind of syllabic arrangement most commonly found, (3) a generic name for lines of determinate lengths in a particular kind of metre.' (Egerton Smith Principles of English metre, p 315)
- ২ ইয়াৰ ইংৰাজী প্ৰতিশব্দটো হ'ল, rhythm। ইয়াকো তিনিটা অৰ্থ: '(1) Simply a flowing movement [বৰ্তমান আলোচনাত সামান্য ছন্দ বুলি ইয়াকে নিৰ্দেশ কৰা হৈছে]; (2) a flowing movement with a certain principle of temporal regularity in it, (3) a particular concrete kind of regular movement, thus we can speak of two lines which have the same rhythmical scheme having at the same time a different rhythm or movement. All well-written prose which 'marches' may have rhythm in the first sense, by rhythm in the second sense is one of the chief differentiae between verse and prose.' (ibid, p. 319)

ধৰ্মা উপাদানৰ অনিৰ্বচনীয় সংযোগৰ কথা মনত পেলাবলগীয়া হয়। তাৰে আঁত ধৰিয়েই ইংৰাজী কবিতাৰ এগৰাকী ছান্দসিকে কবিতাৰ ছন্দৰ সংজ্ঞা নিৰূপণ কৰিছে, “স্বৰমামণ্ডিত ৰূপকল্পৰ স্পন্দনময় পুনৰাবৃত্তি।” ৩

‘ছন্দ’ শব্দটোৰ প্ৰয়োগ কেৱল শিল্পকৰ্মৰ ক্ষেত্ৰতে সীমাবদ্ধ নহয়। উল্লেখযোগ্য যে, আনকি নৈসৰ্গিক বস্তুৰ সন্দৰ্ভতো এই শব্দটোৰ প্ৰয়োগ পোৱা যায়। বৰং, কিছু বেচি পৰিমাণেই পোৱা যায়। কবিশুৰ ৰবীন্দ্ৰনাথে গছ-গছনিৰো ছন্দ থকা-নথকাৰ কথা কৈছে। ধৰি লোৱা যাওক, এজোপা সোণাক গছৰ কথা। তাৰ ধূপ খাহ থকা পাতৰ মাজেদি চাই পঠিয়ালেই চকুত নপৰাকৈ নেথাকে—প্ৰতিটো ঠালৰ পৰা কেনেকৈ দুই-তিনিটাকৈ ঠেঙুলি মেলিছে য’ত সেই পাতবোৰ ওলমি আছে আৰু মাজে মাজে বতাহত কঁপি আছে। আৰু সেই সৰু সৰু ঠালবোৰো কেনেকৈ ডালবিলাকৰ গাঠি একোটাৰ মাজৰ পৰা দুটা নাইবা তিনিটাকৈহে ওলাই আহিছে, অৱশেষত ডালবিলাকো কেনেকৈ কিবা নিয়ম মানিহে গা-গছৰ পৰা ওলাই চাৰিওপিনে বিয়পি পৰিছে। সেইবাবে, কোনোবাই যদি এজোপা সোণাক গছৰ ৰূপতো ছন্দৰ অস্তিত্ব অনুভৱ কৰে—আচৰিত হ’বলগীয়া একোৱেই নাই। একেটা কাৰণতে কবি-অকবি বহুতেই ছন্দ থকাৰ কথা উল্লিখিয়াইছে—জুৰিৰ পানীৰ লয়লাস গতিত, হৰিণা-পোৱালীৰ ডেওদোপালত আৰু কপৌ চৰাইৰ কুৰলিত। কিন্তু কোনো মানুহেই, আনকি কোনো কবিয়েও কিছুমান বস্তুৰ মাজত—বস্তুবোৰ যদিও সাঁচাচিটকৈয়ে স্নন্দৰ—তথাপি ছন্দৰ অস্তিত্ব আৱিষ্কাৰ কৰিব পৰা নাই। কোনেও কেতিয়াও মুকুতা আৰু কুঁৱলীৰ ছন্দময়তাৰ কথা কোৱা নাই। কাৰণ, এই দুয়োটা বস্তুতে ছন্দৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় উপাদান দুটাৰ ইটো নাইবা সিটোৰ নাটনি। মুকুতাৰ স্ত্ৰগোল মণিটোত মাথোন বান্ধোনটোহে আছে—কঁপনিৰ চিটিকনিটোও পাবলৈ নাই। ঠিক তেনেকৈয়ে, কুঁৱলীৰ আকৌ মাথোন দিগন্তপ্ৰসাৰী কঁপনিটোহে আছে—ক’তোৱেই অকণো বান্ধোনৰ চাটটোকে পাবলৈ নাই। বান্ধোন আৰু কঁপনি—দুয়োটোকে লৈহে ছন্দ। সেইবাবেই, কঁপনি নথকা মুকুতাৰ যেনেকৈ ছন্দ নাই, বান্ধোন নোহোৱা কুঁৱলীৰো তেনেকৈ ছন্দ নাই। ছন্দবিজ্ঞানীয়ে এইবাৰ কথাকেই গুৰুগুৰীৰ ভাষাৰে এইদৰে ক’ব ধোজে : যি কোনো ঐক্যৰূপৰ আধাৰত সমাবিষ্ট স্পন্দনবৈচিত্ৰ্যৰ শিল্পসম্মত অভিব্যক্তিৰেই ছন্দ। সহজ ভাষাত কথাবাৰ হ’ল,

৩. The modulated repetition of a rhythmical pattern.

—Lascelles Abercrombie Principles of English Prosody p. 42.

নিটোল আকৃতিবিশিষ্ট বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ প্ৰকৃতিয়েই ছন্দৰ স্বৰূপবস্ত। আকৃতিটো হ'ল বাহিৰৰ বান্ধোন, আৰু প্ৰকৃতিটো হ'ল ভিতৰৰ ৰূপনি।

নৈসৰ্গিক বস্তুৰো ছন্দ থকা কথাৰাৰ আমাৰ কাৰণে বিশেষ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। কাৰণ, এই কথাৰাৰে কবিতাৰ ছন্দ তথা যি কোনো শিল্পকৰ্মৰে ছন্দত ৰূপগত ঐক্যৰ আধাৰত ম্পন্দনবৈচিত্ৰ্যৰ সংযোগ-সাধন যে বাস্তৱিক প্ৰক্ৰিয়া মুঠেই নহয়, সেই ধাৰণাটোক ফটফটীয়াকৈ দাঙি ধৰে। ছন্দশিল্পৰ এই দিশটো ফাঁহিয়াই এগৰাকী থ্যাতনামা ইংৰাজ ছান্দসিকে এইদৰে লিখিছে, “দৰাচলতে ছন্দ কোনো কৃত্ৰিম ব্যৱস্থা নহয়, ই কাব্যিক অভিব্যক্তিৰ বাবে প্ৰাণৰ প্ৰয়োজনত ভিতৰৰ পৰা গঢ় লৈ উঠা এক জৈৱিক ৰীতি। ই বাহিৰৰ পৰা এনেয়ে জাপি দিয়া বস্তু নহয়—বৰং এক অনিবাৰ্য ৰূপৰহে প্ৰকাশ।”^১ মানুহৰ সহজাত প্ৰকৃতিয়েই হ'ল, ইচ্ছা কৰিলেও সি অনিয়মকেই নিয়ম কৰি ল'ব নোৱাৰে। অচিৰেই সি অনিয়মৰ বাটৰ পৰা উভতি গৈ নিয়মৰ ঘেৰত সোমাই পৰিবলগীয়া হয়। গৱেষণাগাৰত পৰীক্ষা কৰি পোৱা গৈছে : যেতিয়া কাৰোবাক অনিয়মিত সময়ৰ ব্যৱধান ৰানি কোনো ধৰণৰ অংগ-সঞ্চালন কৰিবলৈ নিৰ্দেশ দিয়া হয়, তোতয়া কিছু সময়ৰ পাচতেই যথেষ্ট সতৰ্কতা সত্ত্বেও তেওঁ সেই অনিয়মৰ নিয়ম মানি চলিবলৈ অক্ষম হৈ পৰে। কেৱল সেয়েই নহয়, “মানুহৰ প্ৰকৃতিত ছন্দৰ সহজাত প্ৰকৃতিটো ইমান বেচি দৃঢ়মূল হৈ আছে যে, য'ত মূল প্ৰেৰণাটোতো কোনো ছন্দৰ উন্নয়ন পাবলৈ নাই, আনকি তাৰ মাজতো সি বাহ্য নকৰিলেও ছন্দোবদ্ধ সমষ্টিক্ৰমে ভূমুকিয়াই যাবলৈ নেপাহৰে।”^২ তাৰ এটা ফটফটীয়া উদাহৰণ পাবলৈ হ'লে, যি কোনো ঠাইতে একেৰাহে বাজি থকা ঘণ্টাধ্বনিলৈ কাণ পাতি থাকিলেই পোৱা যাব। ধৰা যাওক, বৰদিনৰ ৰাতিপুৱা ওচৰৰ গাঁজাটোৰ পৰা বতাহত ওপঙি আহিছে এলানি একে ধৰণৰ শব্দ—“টিং-টিং-টিং”। কিন্তু, আমাৰ কাণে একেৰাহে বাজি থকা সেই শব্দবোৰ শুনিবলৈ পায়, ছবিৰ অমিল ধ্বনিৰ ৰূপত—এবিধ “টিং” আৰু আনবিধ “ঢং”। অকল সেয়ে নহয়, আমাৰ কাণে শুনা ছবিৰ ধ্বনিও যেন থোপা বান্ধি এনেকুৱা হৈ

১ Metre, however, is not an artificial arrangement, but an organic scheme evolved from the vital inner necessities of poetic expression, it is not an arbitrary imposition, but an essential form.

—Egerton Smith, op. cit, p. 21

২ The instinct of rhythm is so firmly rooted in human nature that it will lead to the involuntary formation of rhythmical groups even where originally there were none.

—T. L. Bouillon, American Journal of Psychology,
Jan. 1894—q.v. Egerton Smith, op. cit, p-10.

পৰিছে—হয়তোবা ‘টিং-ঢং/ঢিং-ঢং, নহ’লেবা ‘টিং-ঢং-টিং/ঢিং-ঢং-টিং’। পমকি পমকি বৈ গৈছে, দুটা নাইবা তিনিটাকৈ গাঁথি থোৱা ৰূপত। অথচ, কোনোবাই জানে বচাটো দুবিধ ধ্বনি ওলোৱাকৈ দুই ধৰণেৰে বজাইছিল, অথবা তেনেকৈ বৈ বৈ বজাইছিল? তৰ্কৰ প্ৰতিৰত যদি ধৰি লোৱা হয়, সঁচাৰ্চিকৈয়ে কোনোবাই ওচৰা-ওচৰিকৈ দুটা বেলেগ ধৰণৰ শব্দ ওলোৱা বচা এটা বিশেষ চানেকিৰ খেও ধৰি বজাইছিল তথাপি উত্তৰটো পতিয়ন যাব পৰা বিধৰ নহয় যে, শুনোঁতো হিচাপে আমি তাত একো ভূমিকা পালন কৰা নাই।

ধাৰণাটোৰ সঁচা-মিছাৰ খবৰ ল’বলৈ আমি এটা বিশুদ্ধ যন্ত্ৰৰ কাৰ চাপি চাব পাৰোঁ। ধৰা যাওক, আমি এটা দেৱাল-ঘড়ীৰ ছেদ-ভেদ নোলোৱা প্ৰতিটো চেকেণ্ডতে বজা শব্দবোৰ শুনি গৈছোঁ। আমি সেই শব্দবোৰ শুনিবলৈ পাওঁ, দুটা ভিন-চানেকীয়া ধ্বনিৰ অমিল ৰূপত—কিছুমান শুনো ‘টিক্’কৈ বাজি উঠা, আৰু কিছুমান ‘টক্’কৈ। মানি ল’ব পাৰি, কিবা বাস্তৱ ব্যৱস্থাৰ ফলস্বৰূপেই ধ্বনিৰ সেই অমিল ৰূপ দুটা পোৱা গৈছে। কিন্তু, সিহঁতৰ পৰ্যাবৃত্তিত ‘টিক্-টক্/টিক্-টক্’ নাইবা ‘টিক্-টক্-টিক্/টিক্-টক্-টিক্’ ধৰণৰ ৰূপকল্পৰ অস্তিত্ব নিশ্চয়কৈ সম্পূৰ্ণ কাল্পনিক। কাৰণ, প্ৰতিটো শব্দই যিহেতু একোটাকৈ চেকেণ্ডৰ সময় ঘোষণা কৰে, সিহঁত তেনেকৈ একেলগাৰিয়ে বাজি থকা সত্ত্বেও মাজে মাজে ক’ৰবাত বৈ বৈ বজাৰ প্ৰশ্নটোৱেই উঠিব নোৱাৰে। আনহাতে তেনেকৈ যদি বৈ বৈ নেবাজেই, তেনেকৈলে আমি নো কেনেকৈ সেই ধ্বনিবোৰ দুটা-দুটাকৈ নাইবা তিনিটা-তিনিটাকৈ থোপা বান্ধি আমাৰ কাণত পৰা শুনিবলৈ পাওঁ? উত্তৰ মাথোন এটাই হ’ব পাৰে—একেবিধ ধ্বনিৰ দুবিধ প্ৰতিকৰূপ যেনেকৈ কাল্পনিক, সিহঁতৰ গাঁথনিবোৰৰ বিভিন্ন ধৰণৰ ৰূপকল্পসমূহো তেনেকৈ কাল্পনিক। তাকে ছান্দসিকৰ ভাষাত ক’ব পাৰি, বৈচিত্ৰ্য আৰু ঐক্যৰ দ্বৈত ৰূপৰ আধাৰত বিদ্যুত ছন্দচেতনা দৰাচলতে শ্ৰোতাবিশেষৰ আপোন মনৰ কল্পনাৰাগেৰে ৰঞ্জিত হৈয়েই অস্থভূত হয়।

এইখিনিতে ছন্দশিল্পৰ নান্দনিক দিশটোৰ বিষয়ে দুটামান মূলকথা আলোচনা কৰি খ’ব পাৰি। ছন্দ যিহেতু এক শিল্পকলা, সেইবাবে ইয়াৰ ৰচনা-কৌশলত বহু বেচি জটিলতৰ ৰূপ আৰু সূক্ষ্মতৰ ৰূপকল্প পৰিলক্ষিত হয়। সন্দেহ নাই, তথাপিও গ্ৰহীতাৰ কল্পনাই সিবিলাকৰ নান্দনিক প্ৰতীতিৰ প্ৰতি যথায়থ সঁহাৰি জনায় বুলি ধৰি ল’ব পাৰি। কিন্তু, কল্পনাৰ সেই সঁহাৰিয়ে ঘড়ীৰ শব্দ অথবা গীৰ্জাৰ বচাদ্বনিৰ প্ৰতি জনোৱা সঁহাৰিৰ দৰে মাথোন অতি সাধাৰণ ধৰণৰ স্নায়বিক প্ৰতিক্ৰিয়াৰ স্তৰতে কাম কৰে বুলি ভাবিলে ভুল হ’ব। শিল্পকলাৰ এই দিশটোৰ প্ৰতি যথোচিত মূল্য প্ৰদান কৰিয়েই এগৰাকী

খ্যাতনামা ইংৰাজ সমালোচকে এইদৰে লিখিছে, “ছন্দ আৰু ইয়াৰ বিশিষ্ট ৰূপ কাব্যছন্দৰ অন্তিমটো নিৰ্ভৰ কৰে, পোন:পুনিকতা আৰু প্ৰত্যাশাৰ ওপৰত। প্ৰত্যাশিতৰ পুনৰাবৃত্তি ঘটক অথবা নঘটক, উভয় ক্ষেত্ৰতেই ছন্দস্পন্দ আৰু ছন্দবন্ধৰ যলপ্ৰতি এই প্ৰত্যাশাবোধৰ পৰাই উৎসৰ্জিত হয়।”^৬ আমাৰ সচৰাচৰ অভিজ্ঞতাৰ কথা এয়াৰ ক’ব পাৰি। আমি যেতিয়া কোনো গুণীৰ কণ্ঠৰ গান এটা শুনিবলৈ লওঁ, তেতিয়া প্ৰতিটো বিশেষ স্বৰ আমাৰ কাণত পৰাৰ লগে লগে আমাৰ মন প্ৰস্তুত হৈ পৰে পৰৱৰ্তী স্বৰটো তেওঁৰ কণ্ঠত স্বৰগ্ৰামৰ এক সামঞ্জস্যপূৰ্ণ স্বৰৰূপতেই বাজি উঠা শুনিবৰ কাৰণে। যেতিয়াই তেওঁ সুৰৰ অনাহত প্ৰবাহৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় স্বৰটোকেই প্ৰত্যাশিত ধৰণেৰে উচ্চাৰণ কৰে, তেতিয়াই তেওঁ শ্ৰোতাৰ হৃদয়ৰ আটাইতকৈ সহানুভূতিশীল তন্ত্ৰীডালত আঘাত কৰি সমস্ত মন প্ৰসন্নতাৰ অন্তৰ্ভূতিৰে ওপচাই তোলে। আকৌ, তেওঁ যেতিয়া প্ৰত্যাশিত স্বৰৰ সলনি অন্য এটা অভাবিত স্বৰহে উচ্চাৰণ কৰি বহে, তেতিয়াও তেওঁ শ্ৰোতাৰ হৃদয়ত এক অপূৰ্ব বিস্ময়ৰ চমক জগাই তোলে। এইদৰে প্ৰত্যাশিত আৰু অপ্ৰত্যাশিত ধ্বনিসমষ্টিৰ খেও ধৰিয়েই পৰিতৃপ্তি আৰু বিস্ময়ৰ যুগল পৰিবেশনাৰে শুনীজনে শ্ৰোতাৰ হৃদয়লৈ সুৰৰ সংবেদন বিসৰ্পাই দিয়ে। এইয়াৰ কথা কেৱল বিন্দুক ধ্বনিৰ শিল্পকলাৰ ক্ষেত্ৰতে প্ৰযোজ্য নহয়, অৰ্থযুক্ত বাণীৰ শিল্পকলাৰ ক্ষেত্ৰতো সমান সূক্ষ্মতাৰে প্ৰযোজ্য।

ইয়াৰ পাচতে যিটো ডাঙৰ প্ৰশ্নৰ মধ্যস্থি হ’বলগীয়া হয়, সেই প্ৰশ্নটো ছন্দতত্ত্বৰ এটা মৌল প্ৰশ্ন। প্ৰশ্নটো হৈছে “ছন্দ যদি কোনো কৃত্ৰিম ব্যৱস্থা নহয়,—কাব্যৰ প্ৰাণৰ প্ৰয়োজনত ভিতৰৰ পৰাই গঢ় লৈ উঠা স্বতঃস্ফূৰ্ত্ত অভিব্যক্তিহে, তেনেহ’লে ই বাৰু কেনেদৰে আপোনাআপুনি বিকশিত হৈ উঠে? ইয়াৰ সমিধান পাবলৈ হ’লে, কাব্যৰ লক্ষ্যবস্তুৰেই পম খেদিবলগীয়া হয়। নক’লেও হয়, কাব্যহে আচল বস্তু—ছন্দ মাথোন তাৰ মাধ্যম। ইংৰাজ কবি ৱৰ্ডচৱৰ্থে লিখি থৈ গৈছে, ‘কবিতাৰ লক্ষ্যবস্তু হ’ল, হিয়াৰ পাৰবাগৰা আনন্দানুভূতিৰ লগতে পুলকৰ শিহৰণ জগাই তোলা।’”^৭

- Rhythm, and its specialized form metre, depend upon repetition and expectancy. Equally, where what is expected recurs and where it fails, all rhythmical and metrical effect spring from anticipation

—I A Richards Principles of Literary Criticism, p 135

- ৭ The end of poetry is to produce excitement in coexistence with an overbalance of pleasure

—Wordsworth Poetry and Poetic Diction, English Critical Essays XIX Century, ed Edmund M. Jones, p 20.

অৱশ্যে, ইয়াৰে এটা অংশ সাধন কৰে কবিতাৰ অৰ্থসম্পাদে। কিন্তু, অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি যে, প্ৰধান দায়িত্বটো সম্পাদন কৰিবলগীয়া হয় বিত্তজ্ঞ শব্দৰ ধ্বনিময় অভিব্যক্তিয়ে। উল্লেখযোগ্য যে, ‘ছন্দ’ শব্দটোৰ ব্যুৎপত্তিগত অৰ্থই হৈছে, মনোৰঞ্জনৰ উপকৰণ। পাণিনিয়ে শব্দটোৰ সূত্ৰ এইদৰে বান্ধি থৈ গৈছে, “যিটো বস্তুৰে নচুৱাই তোলে, আনন্দৰ যোগান ধৰে, আৰু পোহৰাই দিয়ে—সেয়েই ছন্দ।”^১ ইংৰাজ কবি আৰু সংস্কৃত ব্যাকৰণ-শাস্ত্ৰকাৰ উভয়েই এযাৰ কথাত একমত যে, কবিতা আৰু ছন্দ দুয়োটাৰে উমৈহতীয়া লক্ষ্য হ’ল আনন্দানুভূতিৰ পুলক লগাই তোলা। মনত ৰাখিব পাৰি, এই সন্দৰ্ভত চূড়ান্ত কথাষাৰৰ ইংগিত দি থৈ গৈছে, ভাৰতীয় কাব্য-পৰম্পৰাৰ আদিতম কবিজনে। জগতৰ প্ৰথম শ্লোকটো ৰচনা কৰি উঠি, তেওঁ নিজকে নিজে স্তম্ভিবলগীয়া হৈছিল, ‘কিমিদং ব্যাজতং ময়া’—এয়া বাক মই কি ৰচনা কৰিলোঁ।’ পৰৱৰ্তী শ্লোকটোতে তেওঁ তাৰ উত্তৰটো নিজেই দিলে, “শোকত আতুৰ হৈ পাদবন্ধ অক্ষৰসমষ্টি আৰু বীণৰ তাঁৰৰ কঁপনিত সমান গতিৰ লয় থকা এই বস্তুটো যে সৃষ্টি কৰিলোঁ, এয়া নিশ্চয় শ্লোক—অন্ত একো নহয়।”^২ বান্ধোন আৰু কঁপনি দুয়োটাৰে স্পষ্ট ইংগিতেৰে সৈতে ই কেৱল ছন্দৰ অতি নিটোল আৰু বিৰল সংজ্ঞাই নহয়, ইয়াৰ মাজত প্ৰচ্ছন্ন হৈ আছে—শিল্পবস্তুৰ প্ৰেৰণা হিচাপে ছন্দৰ মূল উৎসবো ইংগিত। ছন্দ যেতিয়া হৰ্ষ-বিবাদ, প্ৰেম-বিৰহ আদিৰ দৰে সূতীৰ অনুভূতিৰে অভিষিক্ত হৈ উঠে, তেতিয়াহে সি আনন্দৰ পুলক জগাই তুলিবলৈ সক্ষম হয়। অকল ছন্দশিল্পৰে নহয়, সকলোবোৰ শিল্পৰূপৰে লক্ষ্যবস্তু হ’ল, সেই আনন্দৰ পুলক জগাই তোলাটোৱেই।

যি কি নহওক, শিল্পকৰ্ম হিচাপে ছন্দ সেই লক্ষ্যত উপনীত হোৱাৰ আগতে সি এনে কিছুমান সীমাবদ্ধতাক জয় কৰি ল’বলগীয়া হয়, যিবোৰ সীমাবদ্ধতা তাৰ মৌল উপাদানৰ লগত একান্তভাৱে সংশ্লিষ্ট। সকলোবোৰ শিল্পকৰ্মৰে ধৰ্ম হৈছে, প্ৰকৃতিক অনুকৰণ কৰা আৰু তাক কল্পনাৰাগেৰে এনেদৰে ৰঞ্জিত কৰি তোলা, যাতে সেই অনুকৰণৰ শিল্পগত ৰূপায়ণে প্ৰত্যাশিত আনন্দৰ যোগান ধৰিব পাৰে। কিন্তু, কবিতা আৰু সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত সম্পূৰ্ণ আক্ষৰিক অৰ্থত প্ৰকৃতিৰ অনুকৰণ একেবাৰে অসম্ভৱ। উদাহৰণ দিলে, এই সীমাবদ্ধতাৰ কথাষাৰ বুলিবলৈ সহজ হয়। যি কোনো চিত্ৰশিল্পীয়ে

১ চন্দতি দ্ব্যন্তি এন দীপ্যতে বা তচ্ছন্দঃ।

২ পাদবন্ধোহক্ষৰ সম্বন্ধস্তীলয় সমন্বিতঃ।

শোকান্ত প্ৰবৃত্তো মে শ্লোকো ভবতু নাস্তথা ॥

ৰাতিৰ আকাশৰ এচাটি বিজুলীৰ চিকমিকনি ছবিৰ পটত আঁকি উলিয়াই প্ৰকৃতিক স্নানকৈ অনুকৰণ কৰি দেখুৱাব পাৰে। যি কোনো নৃত্যশিল্পীয়েও আভাসে-ইংগিতে তাৰ প্ৰতিকৃপ এটা ফুটাই তুলিব পাৰে। কিন্তু কোনো সংগীতশিল্পীয়েই সেই ঘটনাটো গানৰ ৰূপত গাই শুনাব নোৱাৰে। বৰ বেচি, বিজুলীৰ চিকমিকনিৰ লগতে কেনেবাকৈ কাণেৰে শুনা মেঘৰ গাজনিটোৰ প্ৰতিধ্বনি এটা শুনাই দেখুৱাব পাৰে। কিন্তু, প্ৰকৃতিৰ হুবহু অনুকৰণৰ সফলতা সেইখিনিতেই শেষ। ছন্দ বোলা বস্তুটোও সংগীতৰ লেখীয়াই এবিধ ধ্বনিশিল্প। কথাৰ ভাষাৰ বৰ্ণনাই হাতধৰী লিগিৰী হৈ কিছুদূৰ পৰ্যন্ত মাথোন ধ্বনিকল্পময় ছন্দক আগবঢ়াই বাটটো দেখুৱাই থৈ আহিব পাৰে। প্ৰকৃতিৰ হুবহু অনুকৰণ মাথোন সিমানেখিনিহে। ছন্দশিল্পই সেইবাবে অস্ত্ৰ এটা বাট ধৰি লক্ষ্যত উপনীত হয়গৈ। প্ৰায় বহুদূৰ পৰ্যন্ত সংগীতৰ লেখীয়াটোকে ছন্দশিল্পয়ো ঘটনাৰ পুনঃসংঘটন ঘটোৱাৰ পৰিবৰ্তে ঘটনাৰ পৰিণতিৰেই পুনঃকপায়ণৰ আশ্ৰয় লয়। ছন্দশিল্পই অভিজ্ঞতালব্ধ ঘটনাৰ ভাবগত প্ৰতিক্ৰিয়াৰে এনে এক সাহচৰ্যৰ অনুভূতি জগাই তোলে, যি অনুভূতি আচল ঘটনাটো সংঘটনৰ সময়ত অনুভৱ কৰা সঞ্চাৰীভাৱেই প্ৰতিকল্পক স্বৰূপ। সহজকৈ ক'বলৈ হ'লে, কোনো ঘটনাৰ পৰিণতিৰ কল্প-ৰূপ পাঠক-শ্ৰোতাৰ হৃদয়ত বিয়পাই দিয়াৰ বিষয়ত কবিয়ে উপমা আৰু অতিকথা, প্ৰতীক আৰু চিত্ৰকল্পৰ জটিল সংযোজনৰে যিদৰে বৌদ্ধিক স্তৰত সিবিলাকৰ আভাস-ইংগিতৰ আশ্ৰয় হয়, সেইদৰে ছন্দৰ সহায়েৰে আন্তৰ্ভূতিক স্তৰত তাৰ অভিযোজন-প্ৰতীতিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে। সেইকাৰণেই হয়তো জাৰ্মান দাৰ্শনিক হেগেলে লিখি থৈ গৈছে, কবিতাৰ ক্ষেত্ৰত "আনকি অলংকাৰপূৰ্ণ আৰু চিত্ৰকল্পময় শব্দচয়নতকৈয়ো ছন্দৰ প্ৰয়োজনীয়তা অধিকতৰ।"^১

আৰু এবাৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ কথা। ছন্দবিজ্ঞানীয়ে কবিতাৰ উপকৰণ হিচাপেহে ছন্দৰ আচাৰ-আচৰণ আৰু গতি-গোত্ৰৰ কথাবোৰ বিশ্লেষণ কৰি দেখুৱাব পাৰে। তাৰ সিপাৰৰ কথাখিনি মাথোন অলপ-অচৰপ ঢুকি পায়। কিন্তু হাতৰ মণ্ডিত ণামুটি ল'বলৈ তেওঁ অক্ষম। ছন্দ বোলা বস্তুটো কেৱল কবিতাৰ উপকৰণেই নহয়, ই নিজেও এটা স্বয়ংসিদ্ধ শিল্পবস্তু। সেয়ে হ'লে, ক'ববাত ইয়াৰ সকলো অন্তৰ্বেষণৰ এটা আপোন উৎস থাকিব লাগিব। সেয়া যে আছে, তাৰ উমান দি থৈ গৈছে ফৰাচী কবি পল ভেলেৰিষে। অস্ত্ৰ এটা প্ৰসংগত তেওঁ তেওঁৰ শিশু-কবিসকলক উদ্দেশ্য কৰি কৈ থৈ গৈছে, "তোমালোকে যেতিয়া কবিতা লেখিবলৈ ল'বা, তেতিয়া তোমালোকৰ

১. Metre is even more necessary than a figurative and picturesque diction

সমুখত শব্দ বস্তুটো নাই। আছে কেৱল স্বৰ আৰু ছন্দৰ বৈচিত্ৰ্য।^{১১} কবিতাৰ নন্দনতাত্ত্বিক বাখ্যা হিচাপে হয়তো কথাষাৰ মানি ল'ব নোৱাৰি। কিন্তু, এই কথাষাৰত এজন শ্ৰেষ্ঠ কবিৰ আপোন অভিজ্ঞতাৰ স্বাক্ষৰ নিশ্চয় আছে, আৰু ছন্দতত্ত্বৰ আলোচনাত কথাষাৰ অতি মূল্যবান। ক'ব পৰা আছে ছন্দতত্ত্বটোৰ এই গভীৰ অন্তৰ্গ্ৰেৰণ। উত্তৰটো পোৱা যায়, অলপ এজন দাৰ্শনিকৰ ছন্দতত্ত্ব-বাখ্যাত। শ্ৰীঅৰবিন্দই লেখিছে—ছন্দশিল্পীৰ চেতনাৰ শিখৰলোকৰ কথা—“কোনোবাই ওপৰ-মহলাত নাচি আছে।”^{১২} আচল কথাষাৰ ঠিক তেনেকুৱাই। কবিৰ মানসবাহ্যত সুৰৰ ইন্দ্ৰজালে আহি গুণ্-গুণাই যাবহি অলপ ক'বৰ পৰা, যেন কাৰোবাৰ ভবিষ্যৎ-কনক-কিংকিনীৰ বিগ্ৰজিনি। সফল কবিয়ে তাৰে খেও ধৰি কল্পনা-জগতৰ সুৰ-চানেকিত কথাৰ ভাষাৰ যোগান ধৰি তাক ছন্দৰূপময় কবিতালৈ ৰূপান্তৰিত কৰি তোলে।

খ ধ্বনিৰ ৰূপভেদ

ছন্দৰ স্পন্দন যিহেতু সমিল আৰু অসমিল ধ্বনিৰ কিছুমান বিস্তাৰৰ ওপৰতেই, নিৰ্ভৰশীল, গতিকে আমি পোনতে ধ্বনিৰ বিভিন্ন গুণৰ উমান লোৱা প্ৰয়োজন—যাতে আমি ক'ব পাৰোঁ, ধ্বনিৰ কোনটো গুণৰ আধাৰত ইটোৰ সৈতে সিটোৰ মিল অথবা ইটোৰ লগত সিটোৰ কিহত আমিল। ধ্বনিবৈজ্ঞানীসকলে আমাক জানিবলৈ দিছে, ধ্বনিৰ মুঠতে চাৰিটা গুণৰ আধাৰ আছে। সেই চাৰিটা গুণধৰ্ম হ'ল : (১) তীব্ৰতা, (২) গাভীৰ্ঘ, (৩) দৈৰ্ঘ্য, আৰু (৪) উপস্থানতা। এই চাৰিটা গুণধৰ্মৰ ভিতৰত যি কোনো এটাৰ পৰ্যায়ত মানুহৰ কৰ্ণত উচ্চাৰিত ধ্বনি যথাক্ৰমে তীব্ৰ অথবা মৃদু, উচ্চ অথবা অম্লচ্চ, চুটি অথবা দীঘল, আৰু মিঠা অথবা ব'লালি ইত্যাদি বিভিন্ন ৰঙৰ হ'ব পাৰে।

তীব্ৰতা হ'ল ধ্বনিৰ সেই গুণটো, যাৰ ভিত্তিত ইটো ধ্বনিৰ লগত সিটো ধ্বনিৰ ফোটনৰ তাৰতম্য ঘটিব পাৰে। যি কোনো এটা ধ্বনি উচ্চাৰিত হোৱাৰ লগে লগে বান্ধুশুলত কিছুমান বঁপনি থকা চোৰ ফুটি হয়। বৈজ্ঞানিকে সেই তাৰতম্যৰ জোখ লোৱাবো উপায় উলিয়াইছে। সহজ ভাষাত ক'বলৈ হ'লে, তাকে কম্পনাংক বুলি ক'ব পাৰি। কৰ্ণৰ তীব্ৰ হ'লে কম্পনাংকৰ লেখটোও সৰহীয়া হয়, আৰু সি

^{১১} When you write poetry, then there you do not have words before you, but some syllables and the variety of rhythm.

—Paul Valery, The Art of Poetry, p. 201

^{১২} Somebody dancing upstairs.

মুঠ হ'লে কম্পনাংকৰ লেখটোও অতুলকৈ তাকৰীয়া হয়। সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত দেখা যায়, উদাহৰণ স্না ধ্বনিতোতকৈ মৃদাৰ স্না ধ্বনিতোৰ কম্পনাংক দুগুণ বেচি। মাতৃহৰ কণ্ঠস্বৰৰ এই গুণটোৰ আধাৰতে দুবিধ বা তিনিবিধ তীব্ৰতাৰিশিষ্ট ধ্বনিৰ বৈচিত্ৰ্য্যে ছন্দৰ স্পন্দন সৃষ্টি কৰিব পাৰি। কিন্তু, সেই ছন্দৰ ৰূপ কবিতাতকৈ সংগীতৰহে বেচি ওচৰৰ।

গান্ধীৰ্য বোলা ধ্বনিৰ যিটো গুণ, তাৰ ভিত্তিতে নিৰ্ণয় কৰা হয় কোনো বিশেষ ধ্বনি কিমান দূৰলৈকে কাণত নপৰাকৈ নেথাকে। ধ্বনিৰ গান্ধীৰ্য্যত যিমানে বেচি উচ্চ হয়, সিমানে সি বেচি দূৰতো শুনোতাৰ কাণত পৰেগৈ। ধ্বনিৰ তীব্ৰতা যেনেকৈ প্ৰতি চেকেণ্ডত পোৱা কম্পনাংকৰ লেখত পোৱা যায়, ধ্বনিৰ গান্ধীৰ্য্যও তেনেকৈ ডেচিবে'লৰ জোখেৰে নিৰূপণ কৰিব পাৰি। তীব্ৰতাৰ কম-বেচি পৰিমাণটো যিদৰে বতাহত ৰূপনিৰ লেখেৰে নিৰূপিত হয়, সেইদৰে গান্ধীৰ্য্যৰ কম-বেচি পৰিমাণটো বতাহলৈ দলি মাৰি পঠিওৱা ধ্বনিবিশেষৰ হেঁচাটো কিমান কম কিমান বেচি, তাৰ লেখেৰে নিৰূপণ কৰা হয়। বৈজ্ঞানিকে সেই হিচাপটোৰ একক সমূহৰ নাম থেছে, ডেচিবে'ল, ঠিক যেনেকৈ তীব্ৰতাৰ হিচাপ দিয়া একক সমূহৰ নাম থেছে, চি পি এছ। তেওঁলোকৰ মতে, সাধাৰণ কথা-বতৰাত প্ৰকাশ পোৱা কণ্ঠস্বৰৰ গান্ধীৰ্য্য গড়-হিচাপত ৫০ ডেচিবে'লৰ পৰা ৭০ ডেচিবে'লৰ ভিতৰত সীমিত হৈ ৰয়।^{১০} ভাঙি-পাতি ক'বলৈ হ'লে, ধ্বনিগান্ধীৰ্য্যৰ এই বিস্তাৰটোৰ অন্তৰ্গত হৈ আছে সেই সকলোবোৰ শব্দৰ হেঁচা, যিবোৰ শব্দ বতাহত জোকাৰ থাৰ উঠা গছপাতৰ শব্দতকৈ কোমল নহয় আৰু কুকুৰৰ ভুকতুকনিতকৈ প্ৰবল নহয়। সংগীততত্ত্ববিদ আৰু ভাষাতত্ত্ববিদে সেইখিনি প্ৰতিমধুৰ ধ্বনিকে প্ৰায়োজন অতুলসৰি চাৰি-পাঁচটা ভাগত ভগাই উলিয়াইছে।^{১১} কবিতাৰ ছন্দৰ কাৰণে অমিল ধ্বনিৰ সিমানে স্পষ্ট বিভাজনৰ প্ৰয়োজন নাই। মাথোন দুটা ৰূপেই যথেষ্ট—প্ৰস্থানিত আৰু অস্থানিত। পোনৰবিধত কণ্ঠস্বৰৰ হেঁচা তুলনামূলকভাবে প্ৰবল, পাচৰবিধত সেই হেঁচাটো উমানৈ নোপোৱা ধৰণৰ। এষাৰ কথা এইখিনিতে কৈ থ'ব পাৰি, ধ্বনিৰ এই গুণটোৰ প্ৰকাশ সম্ভৱ হৈছে বতাহত থকা দুটা গুণৰ কাৰণে। সেই গুণ দুটা এনে, পৃথিৱীত থকা আটাইতকৈ কোমল বস্তুটো হ'ল বতাহ,

১০ Ernst Pulgram, Introduction to Spectrography of Speech, p 26

১১ সংগীততত্ত্ববিদৰ দৃষ্টিত বিভাগকেইটা যথাক্ৰমে—অতিমল (pianissimo), মল (piano), মধ্যনিম্ন (mezzoforte), নিম্ন (forte), অতিনিম্ন (fortissimo)। ভাষাতত্ত্বত

অৱবোধী ক্ৰমত সিবিলাকৰ সাংকেতিক ৰূপকেইটা এনেদুৱা—

দৃষ্টান্তৰূপে.

স ব বঁ বঁ হী অৰ্থবা অঁ ক ল ন বী রা।

আৰু আটাইতকৈ স্থিতিস্থাপক বস্তুটোও হ'ল সেই একে বতাহ।^{১৫} সামান্য হু এটা মাৰিলেও তাৰ হেঁচাটোৱে মুখৰ আগৰ বতাহখিনিক হেঁচুকি নিদে, আৰু সেই হু মৰা কামটো শেষ হোৱাৰ লগে লগে বতাহখিনি আকৌ আগৰ ঠাইলৈ উভতি আহে।

ধ্বনিৰ দৈৰ্ঘ্য হ'ল, তাৰ স্থিতিৰ সময়-ব্যাপ্তি। ধ্বনিৰ আন দুটা গুণৰ দৰে, এই গুণটোৰ ভিত্তিত সকলো ধৰণৰ ধ্বনিকে একেডাল উমৈহতীয়া মাপকাঠিৰে জুখিব নোৱাৰি। ধ্বনিৰ প্ৰকৃতিভেদে মাপকাঠিডালো সূক্ষীয়া। যি কোনো সাধাৰণ ধ্বনিৰ দৈৰ্ঘ্য চেকেণ্ড আৰু মিনিটৰ ব্যাষ্টিৰে জোখা হয়। ঘড়ী বোলা বস্তুটো নথকা সময়ত তাহানি আমাৰ দেশত একোখন তামোল ধোৱাৰ পৰেৰে তাৰ এটা ফুল হিচাপৰ ব্যাষ্টিটোৱেই কাম চৰ্গিছিল। সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত ধ্বনিৰ এই দৈৰ্ঘ্যৰ জোখ লোৱা হয় মাত্ৰাৰ ব্যাষ্টিৰে। ভাৰতীয় সংগীতত স্বৰিদ সকলৰ মত অনুযায়ী, এই মাত্ৰাৰ ব্যাপ্তি হ'ল, পাঁচোটা হ্ৰস্ব বৰ্ণ উচ্চাৰণৰ সমান।^{১৬} সংগীত-ব্যাকৰণৰ ভাষাত এই মৌল ব্যাষ্টিটোৰ নাম হ'ল, লঘু স্বৰ। উল্লেখ কৰি থ'ব পাৰি, বিভিন্ন স্বৰৰ দৈৰ্ঘ্য এই মৌল ব্যাষ্টিৰেই গুণফল নাইবা অংশকৰ পৰিমাণেৰে নিৰ্ণীত হয়। দৃষ্টান্তস্বৰূপে, গুৰুস্বৰ আৰু কাকপাদ যথাক্ৰমে লঘুস্বৰৰ ত্ৰুণ্ডণ অথবা চাৰিগুণ সময়বিষয়া স্বৰ। সংগীতৰ কাৰবাৰ যিহেতু সৃষ্ণতৰ ধ্বনিৰ লগত, গতিকে মৌল ব্যাষ্টিৰ অংশকৰ হিচাপত পোৱা স্বৰবিলাকৰো নিজস্ব নাম আৰু সময়-বিস্তৃতি স্থিৰনিৰূপিত। তেনেকুৱা স্বৰসমূহ হ'ল : অনদ্রত, প্ৰতি আৰু কলা ইত্যাদি। সিবিলাকৰ বিস্তাৰিত আলোচনা আমাৰ বাবে অপ্ৰয়োজনীয়। আমাৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় কথাৰাৰ হ'ল, মাত্ৰা শব্দটোৰ আভিধানিক অৰ্থ আৰু তাৰ ব্যৱহাৰৰ পৰা ওপজা অলপ খেলিমেল। আভিধানিক অৰ্থৰ ফালৰ পৰা চালে, 'মাত্ৰা' আৰু 'ব্যাষ্টি' শব্দ দুটা সমাৰ্থক। যিকৈ একক হিচাপে লৈ কিবা বস্তুৰ জোখ লোৱা হয়, তাকে মাত্ৰা বুলি কোৱা হয়।^{১৭} সেইবাবে, কোঁতয়াৱা খেলিমেল লগে জানোচা কবিতাৰ ছন্দৰ মাত্ৰা আৰু সংগীতৰ মাত্ৰাই একেখিনি সময়-ব্যাপ্তিকে সামৰে। যথাস্থানত বিতং আলোচনা কৰিবলৈ থৈ ইয়াত এইখিনি ক'লেই যথেষ্ট হ'ব—পৃথিৱীৰ প্ৰায়বোৰ ভাষাতে কবিতাৰ ছন্দত হ্ৰস্ব ধ্বনিকে এক মাত্ৰাৰ সময়-দৈৰ্ঘ্য বুলি ধৰা হয়। অমিল ধ্বনিটো পোৱা যায় তাৰ ত্ৰুণ্ডণ সময় বিয়পা ধ্বনিবোৰত। আৰু এয়াৰ কথা, ভাষাটোৱে পতি এই দীৰ্ঘ মাত্ৰাৰ ধ্বনিটো বেলেগ।

১৫ G Anstov, Physics and Music, p. 55

১৬ পঞ্চ-লব্ধ-অক্ষৰোচ্চাৰিত: শাৰ্বেহ কথ্যতে—শাৰ্বেহ, সংগীত-বহ্যাক্ষৰ ৫।১৬

১৭. মীৰতে অনৱা ইতি মাত্ৰা।

ধ্বনিৰ উপস্থানতা হ'ল, ধ্বনিবিশেষৰ বং। যিহেতু এই গুণটোৰ প্ৰকাশ ঘটে বিভিন্ন পৰ্যায়ত, সেইবাবে ইটো ধ্বনিৰ লগত সিটোৰ প্ৰভেদ পৰিমাণৰ জোখত নিদেখ কৰিব নোৱাৰি—মাতোন বৰ্ণনাহে কৰিব পাৰি। ধ্বনিবিজ্ঞানীসকলে আজিকালি এইটো গুণৰ আধাৰত ধ্বনিবিশেষৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য নিদেখ কৰিবলৈ বহুতো কাব্যিক নাম প্ৰয়োগ কৰা দেখা যায়। তেওঁলোকৰ মতে, ধ্বনিবিশেষৰ প্ৰকৃতি হ'ব পাৰে : ছ'য়ায়না আৰু ব'দালি, মথমলী আৰু বালিচহীয়া আৰু কচফটীয়া ইত্যাদি নানা ধৰণৰ বিপৰীতধৰ্মী অমিল। পদাৰ্থবিজ্ঞানী সকলৰ সাক্ষ্য অনুযায়ী, কোনো ধ্বনিযেই এনে নিটোল নহয় যে, তাৰ প্ৰধান ঝাঁপনিবোৰৰ লগত হৃদয়তৰ কিছুমান ঝাঁপনি মিহলি হৈ নেথাকে। এজনে লিখিছে “যি কোনো দীঘলীয়া কম্পনশীল বস্তু প্ৰথম দৃষ্টিত দেখাৰ দৰে এটি মাতোন নিমজ্জ বৃত্তাংশ নহয়। সকলো সময়তে ইয়াক ভাঁজ দি থাকে, অসংখ্য সৰু সৰু চোৰ ঝাঁপনিযে—যিবোৰ চো একাধাৰে ইটো-সিটোৰ পৰা স্বতন্ত্ৰ, অথচ ইটোৱে-সিটোৱে সাৱটাসাৱটি কৰি থকা ধৰণৰ।”^{১৮} মাহুৰ কণ্ঠস্বৰত যিহেতু প্ৰত্যেক ব্যক্তিয়েই মুখ-গহুৰৰ আকৃতি ভিন ভিন, সেইবাবে ব্যক্তিভেদে কণ্ঠস্বৰৰ ফোটনত বহু বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ অতিবৰণ অথবা বঙৰ আভাস দৃষ্টি উঠে। যি কি নহওক, সেই বঙৰ খেও ধৰিয়েই কবিতাৰ ছন্দত মিল আৰু অনুপ্ৰাসে হয়তো কিবা অতিবিক্ত সৌন্দৰ্য লাভ কৰে। সেয়া অৱশ্যে গৱেষণাগাৰৰ পৰীক্ষাসাপেক্ষ। পৰীক্ষা নকৰাকৈয়ো ক'ব পাৰি, কবিতা আৱৃতিৰ সৌন্দৰ্য নিভৰ কৰে, ব্যক্তিবিশেষৰ কণ্ঠস্বৰৰ এই গুণটোৰ ওপৰতে। আনহাতে স্বীকাৰ কৰি থ'ব লাগিব—ছন্দৰ ৰচনাকপত ধ্বনিৰ এই গুণটোৰ কোনো ভূমিকা নাই।

গ ধ্বনি-সংযোজনৰ বৈচিত্ৰ্য

সংগীততে হওক অথবা কবিতাতে হওক, ধ্বনিৰ এই চাৰিটা গুণৰ যি কোনো এটাৰ ভিত্তিত অমিল ধ্বনিৰ সংযোজনৰ ফলতেই ছন্দৰ প্ৰাথমিক ৰূপ আৰু ৰূপকল্পৰ চেতনা ওপজে। দুয়োবিধ ধ্বনিশিল্পতে ভিন পৰিমাণৰ ধ্বনিৰ আন্তৰ্গাতক মিশ্ৰণৰ পৰাই ছন্দবোধৰ মৰ্মস্পৰ্শিতা অনুভূত হয়। তথাপি, দুয়োবিধ কলাৰ মাজত পৰিৱেশন-ৰীতিৰ ফালৰ পৰা কিছু পাৰ্থক্য আছে। প্ৰথমতে, কবিতাৰ ছন্দত অমিল ধ্বনিৰ সংখ্যা

১৮ 'Thus, a long vibrating body is not the smooth arc it appears at first glance. At any moment, it is wriggling intricate turns and is studded with an array of standing waves which are both independent of, and penetrate, one another.'

বেচি নহয়, কাৰণ, ই সংগীতৰ দৰে ধ্বনিৰ অতি সূক্ষ্ম পাৰ্থক্যবোৰৰ বিচাৰ নকৰে। তদুপৰি ছান্দসিক কবিৰ কৰ্ণও সংগীতজ্ঞৰ কৰ্ণৰ দৰে প্ৰশিক্ষিত আৰু পৰিলীলিত নহয়। ধোৰতে ক'বলৈ হ'লে, কবিতাত ছন্দৰ উৰ্মিলহৰ জগাই তুলিবৰ কাৰণে দুবিধ বা তিনিবিধ অমিল ধ্বনি হ'লেই যথেষ্ট। দ্বিতীয়তে, প্ৰতিটো ভাষাতে কবিতাৰ ছন্দ-স্পন্দনৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় ধ্বনিসমূহৰ মিল বা অমিলৰ আধাৰ সংশ্লিষ্ট ভাষাটোৰ প্ৰকৃতি অন্তৰ্য্যায়ী ভিন ভিন ধৰণৰ। উল্লেখযোগ্য যে, সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত পৃথিবীৰ সকলো ভাষাতে স্বৰসমূহৰ মিল আৰু অমিলৰ আধাৰ মূলতঃ একেধৰণৰ।

কবিতাত ছন্দ কিদৰে অহুভূত হয়, তাৰ সঠিক জ্ঞান আহৰণ কৰিবলৈ হ'লে, ভিন ভিন ভাষাত ধ্বনিৰ ৰূপ আৰু ৰূপকল্প কিহৰ ভিত্তিত কেনেকৈ ৰচিত হয়, তাৰ এটি চমু আভাস লোৱাৰ প্ৰয়োজন। তাৰো আগতে এই সম্পৰ্কত ব্যৱহৃত এটা বিশেষ শব্দৰ বিষয়ে অলপ ব্যাখ্যা কৰি লোৱা আৱশ্যক। শব্দটো হৈছে 'ধ্বনি'—যিটো শব্দৰ সলনি দৰাচলতে 'দল' শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰাটোৱেই অধিক সমীচীন। খেলিমেলি নলগাঠক ব্যৱহাৰ কৰিব পাবিলে, 'ধ্বনি' শব্দটোৱেই অধিক পৰিচিত। কিন্তু খেলিমেলি লগাৰ সম্ভাৱনা প্ৰচুৰ। ইংৰাজী ভাষাত দুটা শব্দ আছে, sound আৰু syllable। দুয়োটা শব্দৰ কাৰণে একেটা শব্দ ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰি: কিন্তু খেলিমেলি লাগে বুলিয়েই syllable শব্দটোৰ সমাৰ্থক হিচাপে আমি 'দল' শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰাৰহে পক্ষপাতী। শব্দটো যদিও পাৰিভাষিক, তথাপি সি আমাৰ একেবাৰে অপৰিচিত বুলিও ক'ব নোৱাৰি। দ্বিদল মিল, ত্ৰিদল মিল ইত্যাদি ৰূপত ই বহুকাল ধৰি প্ৰচলিত হৈ আহিছে। শব্দটোৰ বিতং ব্যাখ্যা পিচলৈ থৈ, ধোৰতে এইবাৰ কথা কৈ থ'ব পাৰি—দল মানে যি কোনো শব্দৰ অবিভাজ্য ধ্বনিব্যষ্টি। মাছহৰ কৰ্ণই একেটা প্ৰযত্নতে উচ্চাৰণ কৰিব পৰা ধ্বনিৰ গোটটোকে দল বুলি ক'ব পাৰি।

এতিয়া আচল আলোচ্য বিষয়টোলৈ আহোঁ। প্ৰথম কথাবাৰ হ'ল, ধ্বনিৰ উপস্থানতা গুণৰ ভিত্তিত ৰূপকল্প ৰচনাৰ প্ৰশ্ন অন্ততঃ কবিতাৰ ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত সম্পূৰ্ণ অবাস্তৱ। আনহাতে, দলসমূহৰ ধ্বনিগত কাল-দৈৰ্ঘ্য সিবিলাকৰ এনে এটি গুণ যে, য'ত ছন্দৰ মূল উপকৰণ হিচাপে দলৰ লগত কাল-দৈৰ্ঘ্যৰ কোনো সম্পৰ্ক নাই আনকি তেনে ক্ষেত্ৰতো ছন্দৰ মূল আধাৰৰ লগতে কাল-দৈৰ্ঘ্যৰো প্ৰচ্ছন্ন ৰূপত তাৰ ভূমিকা পালন কৰে। কাৰণটো অতি পৰিষ্কাৰ: ছন্দৰ স্পন্দনে তাৰ বান্ধোনটোৰ সঁচ বিচাৰি পায়, পোন:পুনিকতাৰ আধাৰত। আৰু, সেই পোন:পুনিক ধ্বনিসমষ্টিৰ প্ৰদক্ষিণ সম্ভৱ হ'ব পাৰে যাতোন দুটা ৰীতিৰে: হয় একেই কাল-দৈৰ্ঘ্য

সমানসংখ্যক দল সংযোজিত হ'ব লাগিব, নহয় বিভিন্ন কাল-দৈৰ্ঘ্যৰ বিভিন্নসংখ্যক দল এনেদৰে সংযোজিত হ'ব লাগিব, যাতে সিহঁতৰ সমষ্টিগত যোগকলসমূহ সমান সংখ্যাত পোৱা যায়।

ধ্বনিৰ তীব্রতাৰ ভিত্তিত অমিল ধ্বনৰ দল সংযোজন কৰি ছন্দৰ ৰূপকল্প ৰচনা কৰাটো কবিতাৰ ক্ষেত্ৰত অভাবনীয় বুলিয়েই ক'ব পাৰি। সেই ৰীতিটো একান্তভাৱে সাংগীতিক ছন্দৰ বাবেই সংৰক্ষিত। অৱশ্যে, এনে বহুতো ভাষা আছে, যিবোৰত কবিতা কেৱল আৱৃত্তিযোগা নহয়, ৰীতিমতে গানৰ স্তৰত পৰিবেশন কৰা হয়। দৃষ্টান্ত স্বৰূপে, বৈদিক গাথাসমূহৰ ছন্দলৈ আঙুলিয়াব পাৰি। সিবিলাকত তিনিবিধ অমিল ৰূপৰ দল সংযোজিত কৰি ৰূপকল্প ৰচিত হৈছিল। সেই তিনিবিধ অমিল দলৰ নামকেইটা হ'ল : অম্লদান্ত, উদান্ত আৰু স্বৰিত। এগৰাকী সংগীততত্ত্ববিদৰ মতে, এই তিনিবিধ দল নিৰ্দিষ্ট সাংগীতিক স্বৰৰ প্ৰতিকল্পক, আৰু সেই স্বৰকেইটা হ'ল একাদিক্ৰমে—নি, সা আৰু ঋ।^{১১} চীনা ভাষাৰ কবিতাৰ ছন্দ সম্পৰ্কেও বিশেষজ্ঞজনৰ মুখত অল্পৰূপ দাবী এটা পোৱা যায়। লিন য়ু-তাঙৰ মতে, চীনা ভাষাৰ কাবতাৰ ছন্দত দুবধ স্তৰীয়া ধ্বনিৰ খেও ধৰি প্ৰাথমিক ছন্দ-স্পন্দনৰ ৰূপকল্প ৰচনা কৰা হয় : এবিধৰ নাম 'পিং' বা কোমল, আৰু এবিধৰ নাম 'ঝে.' বা তীব্ৰ, আকো, দুয়োবিধ স্বৰৰো স্ফলিতৰ প্ৰতিভেদ থকা হুটাকৈ মুঠতে চাৰিটা স্বৰ আছে।^{১২} সেইকাৰণেই, চীনা কবিতাৰ ছন্দ জলতৰংগৰ সংগীতিক বৈঠক একোটা যেন লাগে।

গান্ধীৰ্ধৰ ভিত্তিত ছন্দ নিৰ্মাণ কৰোঁতে কাবতাৰ ক্ষেত্ৰত কেৱল দুবধ আমল দল ব্যৱহাৰ কৰা হয়। সিহঁত যথাক্ৰমে প্ৰস্বনিত আৰু অস্বনিত। এইদৰে অমিল দল সংযোজন কৰি ছন্দ ৰচনা কৰাৰ হুটা প্ৰণালী দেখা যায়। এবিধত প্ৰস্বনিত আৰু অস্বনিত দল প্ৰতিটো বান্ধোন থকা গোটেই নিৰ্দিষ্ট ৰূপকল্পৰ দ্বাৰা নিয়ন্ত্ৰিত হয়। ইংৰাজী কবিতাৰ ছন্দত ইয়াৰ প্ৰকৃষ্ট উদাহৰণ পোৱা যায়। তলৰ চৰণটোৰ ছন্দোলিপিৰ ওপৰত চকু ফুৰালেই প্ৰণালীটোৰ উমান পোৱা যায় :

Téll mo | nót in | mo'urn-ful | núm-bers

Life is | bút an | émp-ty | dréam

(H. W. Longfellow, 'A Psalm of Life')

বহুতো ছান্দাসিকে এইটো প্ৰণালীৰ ছন্দক স্বৰ-প্ৰস্বনী ছন্দ আখ্যাৰে অভিহিত কৰিছে। কাৰণ, ইয়াৰ প্ৰতিটো ছন্দ-গোটতে সংযোজিত দলৰ সংখ্যা যিদৰে

১১. G. H. Ranade, *Hindusthani Music*, p. 62

১২. Lin Yutang, *My Country, My People*, p. 232

নিকাশিত, প্ৰস্বনিত আৰু অস্বনিত দলবোৰৰ ৰূপকল্পও সেইদৰে পূৰ্ব-নিৰ্ধাৰিত। আনবিধত মাথোন প্ৰতিটো ছন্দ-গোটতে প্ৰস্বনিত দল একোটাকৈ থকাটোহে পূৰ্ব-নিৰ্দিষ্ট, দলৰ সংখ্যা মুঠেই নিকাশিত নহয়। পুৰণি এংলো-চেক্সন ভাষাৰ আৰু টিউটনিক গোষ্ঠীৰুক্ত ভাষাবোৰৰ কবিতাত এইবিধ ছন্দৰ উদাহৰণ পোৱা যায়। ছন্দ-বিজ্ঞানীয়ে ইয়াৰে নাম থৈছে, মুক্ত প্ৰস্বনী ছন্দ।

কাল-দৈৰ্ঘ্যৰ ভিত্তিত মাথোন চুটি আৰু দীঘল—এই দুবিধ অমিল দল লৈ বিভিন্ন প্ৰণালীৰে ভাষাই ভাষাই ছন্দ ৰচিত হৈছে। মন কৰিবলগীয়া কথাষাৰ হ'ল, এনেকুৱা দুবিধ অমিল দলৰ বৈসাদৃশ্য একাধাৰে পৰিমাণগত আৰু ৰূপগত। গতিকে, প্ৰাথমিক ছন্দ-গোটত কবিয়ে যিটো দিশৰ ওপৰতে অধিক প্ৰাধান্য দিবে, ছন্দয়ো সেইটো দিশতে সঁহাৰি জনাই যাত্ৰাবৃত্ত অথবা স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ ৰূপ লয়। যাত্ৰাবৃত্ত ছন্দত পৰিমাণগত বৈসাদৃশ্যই যিমান প্ৰাধান্য লভে, স্বৰবৃত্ত ছন্দত তাৰ সলনি ৰূপগত বৈসাদৃশ্যইহে সেই প্ৰাধান্য লভে।

বিভিন্ন ভাষাৰ কবিসকলে কি কি প্ৰণালীৰে কাল-দৈৰ্ঘ্যৰ ভিত্তিত দল-সংযোজন কৰি ছন্দ ৰচনা কৰিছে, তাৰ এটা সৰু বিৱৰণ দিলে ধাৰণাটো পৰিষ্কাৰ হয়। প্ৰথমতে লোৱা যাওক, সংস্কৃত কবিতাৰ বৃত্ত তথা অক্ষৰবৃত্ত ছন্দৰ কথা। ইবিলাকত প্ৰতিটো ছন্দ-গোটৰ ভিতৰুৱা দলসমূহৰ বিস্তাৰ অত্যন্ত পৰিমাণটি আৰু পূৰ্বনিৰ্দিষ্ট। তলৰ উদাহৰণটোৰ ওপৰত চকু ফুৰাব পাৰি :

তুষাম্‌ ত্যজ্‌ | ধৰ্মং ভজ্‌ | পাপে হৃদ- | য়ংমা কুৰ্‌
ইষ্টা যদি | লক্ষ্মীস্তুব | শিষ্টানিনি- | শংসংশ্ৰয়

ছন্দবিজ্ঞানীৰ দৃষ্টিত এইবিধ ছন্দৰ নাম নিষজ্জিত যাত্ৰাবৃত্ত ছন্দ।^{২১} দ্বিতীয়টো প্ৰণালীত ৰচিত ছন্দৰ উদাহৰণ পোৱা যায়, সংস্কৃত কবিতাৰ জাতি তথা যাত্ৰাবৃত্ত ছন্দত। ইবিলাকত প্ৰতিটো ছন্দ-গোটৰ ভিতৰুৱা দলসমূহৰ বিস্তাৰ অনিৰ্দিষ্ট, কিন্তু সমষ্টিগত ৰূপতহে প্ৰতিটো ছন্দ-গোটৰ দৈৰ্ঘ্য সমপৰিমাণযুক্ত। তলৰ উদাহৰণটোত সেই কথাষাৰ ফটফটীয়া হৈ ওলাই আছে :

নলিনী | দলগত | জলমতি | ভৰলং
ভৰজ্‌- | জীৱন- | মতিশয় | চপলং

ছন্দবিজ্ঞানীয়ে এইটো প্ৰণালীত ৰচিত ছন্দৰ নাম থৈছে, মুক্ত মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দ। দুয়োটা দৃষ্টান্ত কঁহিয়াই চালে বুজিব পাৰি, সিহঁতৰ পাৰ্থক্য কোনখিনিত। প্ৰথমটো দৃষ্টান্তত প্ৰতিটো ছন্দ-গোটত সংযোজিত দলসমূহৰ সংখ্যা যেনেকৈ সুনিৰ্দিষ্ট, সেইদৰে দলবিলাকৰ বিস্তাৰতো এটা সুনিৰ্দিষ্ট ৰূপকল্প আছে। দ্বিতীয়টো দৃষ্টান্তত দুয়োটা বস্তুয়েই অনিৰ্দিষ্ট, কিন্তু, প্ৰতিটো ছন্দ-গোটৰ কাল-দৈৰ্ঘ্য সমান। আনহাতে, দুয়োটা দৃষ্টান্ততে এটা কথাৰ মিল আছে। সেয়া হ'ল, ইটোৰ লগত সিটো দলৰ পাৰ্থক্য একান্তভাবেই কাল-দৈৰ্ঘ্যনিৰ্ভৰ। তৃতীয়টো প্ৰণালীত ৰচিত ছন্দত দলবিলাকৰ মাজত পাৰস্পৰিক বৈসাদৃশ্য দৰাচলতে ৰূপগত। কিন্তু, এই ৰূপগত মূল্যটো কাল-দৈৰ্ঘ্যৰ অভিব্যক্তিয়ে পৰিপূৰ্ণ। এনেকুৱাবোৰ ছন্দত কাল-দৈৰ্ঘ্যনিৰপেক্ষ দলৰ সংখ্যাৰ ওপৰতে প্ৰতিটো ছন্দ-গোটৰ মিল নিৰ্ভৰশীল। এই ধৰণৰ ছন্দৰ উদাহৰণ পোৱা যায়, জাপানী কবিতাত অথবা ইটালীয় কবিতাত। ছন্দবিজ্ঞানীৰ বৰ্ণনাত এইবিধ ছন্দৰে নাম স্বৰূপ ছন্দ। ২২

এইখিনিতে মুক্ত মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দ আৰু স্বৰূপ ছন্দৰীতি দুটাৰ মাজত ছন্দ-স্পন্দনৰ মৌল পাৰ্থক্যকেইটা আঙুলিয়াই থ'ব পাৰি। প্ৰথমতে, স্বৰূপ ছন্দত প্ৰতিটো দলৰ নিজস্ব কাল-মূল্য দলবিশেষৰ নিজস্ব তথা অন্তৰ্গত, আনহাতে মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দত সিহঁতৰ প্ৰতিটোৰে কাল-মূল্য সুষমঞ্জস আৰু যথানিৰ্দিষ্ট—ফলস্বৰূপে, বহুদূৰ পৰ্যন্ত অস্থিৰ-লব্ধ আৰু পৰিলীলিত। দ্বিতীয়তে, যিহেতু যি কোনো পৰ্যাবৃত্তি কালনিৰ্ভৰ আৰু সি অনিৰ্ভাৰ্য, গতিকে স্বৰূপ ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত সমানসংখ্যক দলৰ সংযোজনতো ছন্দ-গোটসমূহৰ অসমান কাল-বিস্তাৰ প্ৰায় অপ্ৰতিৰোধ্য, আৰু তাৰ পৰিণতিস্বৰূপে। সমতা প্ৰদানৰ প্ৰয়োজনত প্ৰতিটো ছন্দ-গোটৰ স্তৰত কাল-দৈৰ্ঘ্যৰ প্ৰচ্ছন্ন প্ৰকাশ এটা অসুভূত হয়। আনহাতে, মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত তেনে কোনো বিজাতীয় ঐক্যৰূপৰ প্ৰচ্ছন্ন প্ৰভাৱ সম্পূৰ্ণৰূপে অনুভূত। কাৰণ, প্ৰতিটো দলৰ কাল-মূল্য সুনিৰ্দিষ্ট আৰু পৰ্যাবৃত্তিৰ কাল-বিস্তাৰো সিবিলাকৰ যোগফলেৰে সমানেই সুনিৰ্দিষ্ট। তৃতীয়তে দুয়োবিধ ছন্দৰ মাজত অন্তৰ্গত এটা বৈসাদৃশ্য মাজে মাজে অসুভৱ কৰিবলগীয়া হয়। মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দত তাৰ লগ সমান কাল-বিস্তাৰেৰে সমৃদ্ধ, আনহাতে স্বৰূপ ছন্দত দল-সংযোজনৰ বৈচিত্ৰ্য অসুযায়ী মাজে মাজে লম্বৰ পৰিৱৰ্ত্তন অৱশ্যস্তাৱী।

ঘ. অসমীয়া ছন্দৰ শিল্পৰূপ

অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দশিল্প সম্পৰ্কে ক'বলৈ হ'লে, পোনতে এইবাৰ কথাই ক'ব লাগিব যে, ইয়াৰ ঘাইসুঁতিটো মাত্ৰা-নিৰ্ধাৰিত ছন্দৰ প্ৰণালীয়েদিষেই প্ৰবাহিত হৈছে।

কিন্তু, আনবোৰ ভাষাৰ মাত্ৰা-নিৰ্ধাৰিত ছন্দতকৈ ইয়াৰ অসমীয়া প্ৰতিকৃপটো এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ দিশত অলপ সুকীয়া ধৰণৰ। অসমীয়া প্ৰতিকৃপটোত দলবিশেষৰ হ্ৰস্ব-দীৰ্ঘ কাল-পৰিমাণ ইয়াৰ আশ্ৰয়-স্বৰবোৰৰ হ্ৰস্ব-দীৰ্ঘতাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল নহয়। অসমীয়া ভাষাত—হ্ৰস্ব হওক, দীৰ্ঘ হওক—আটাইবোৰ স্বৰবৰ্ণৰ উচ্চাৰণকালৰ দৈৰ্ঘ্য সমান। ই আৰু উ ধ্বনি দুটাৰ প্ৰত্যেকৰে হ্ৰস্ব আৰু দীৰ্ঘ ৰূপকেইটাৰ প্ৰসংগত ড॰ কাকতিয়ে লিখি থৈ গৈছে, “অসমীয়া ভাষাত কোনো ধ্বনিগত বা অৰ্থগত পৰিৱৰ্ত্তন ৰম্যটোৱাকৈ ইহঁতক ইচ্ছামতে সালসলনি কৰি ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰি।”^{২০} আকৌ, এ আৰু ও ধ্বনি দুটাও বৰং কোমল আৰু চুটি : যেনে—এতেকে আৰু ওখোৰামোখোৰ। আনকি, সেই দুটা স্বৰধ্বনিৰ তীক্ষ্ণতৰ ছায়া-ধ্বনিবোৰো দৈৰ্ঘ্যৰ ফালৰ পৰা সমানে চুটি : যেনে—কেতেকী আৰু কোৰাণ। তদুপৰি, অদ্ভ এটা দীৰ্ঘস্বৰ আৰু কেৱল বৰ্ণনাৰ ফালৰ পৰাহে দীৰ্ঘ, কিন্তু কথাই-কামে অ-টোৰ লেখীয়া সমানে চুটি। গতিকে, অসমীয়া ভাষাৰ স্বৰধ্বনিবোৰৰ এনে প্ৰায়-নিৰ্বিকল্প হ্ৰস্ব কাল-বিস্তাৰৰ পটভূমিকাত ছন্দজ্ঞানী কৰিয়ে দলসমূহ সংযোজন কৰোঁতে অদ্ভ ক’ৰবাত হ্ৰস্ব-দীৰ্ঘৰ তাৰতম্য বিচাৰি লৈছে। খোৰতে ক’বলৈ হ’লে, স্বৰাস্ত দলবিলাকৰ কাল-বিস্তাৰ চুটি, আৰু হসন্ত বা হলন্ত দলবিলাকৰ কাল-বিস্তাৰ দীঘলীয়া—পোনৰ বিষৰ দুগুণ। ভাষান্তৰত ক’বলৈ হ’লে, অসমীয়া ছন্দত মুক্ত দলবিলাক সংস্কৃতৰ হ্ৰস্ব দলৰ প্ৰতিকৃপক, আৰু ৰুদ্ধ দলবিলাক সংস্কৃতৰ দীৰ্ঘ দলৰ প্ৰতিকৃপক।

অসমীয়া লৌকিক কাব্যবোৰৰ ছন্দ গুণ-নিৰ্ধাৰিত ছন্দৰ সাঁচত ৰচিত। ইবিলাকতো সংযোজিত দলসমূহৰ মুক্ত ৰূপ আৰু ৰুদ্ধ ৰূপৰ বৈসাদৃশ্যই এক বেলেগ ধৰণৰ অন্তঃস্পন্দৰ যোগান ধৰে। এইবিধ ছন্দত মুক্ত দল আৰু ৰুদ্ধ দলবিলাকৰ পৰিমাণগত মূল্যতকৈ গুণগত ৰূপৰ পাৰ্থক্যইহে অধিক প্ৰাধান্য লাভ কৰাৰ হেতুকে ছন্দৰ প্ৰাথমিক স্পন্দনে এক অপূৰ বৈচিত্ৰ্যৰ সন্ধান দিয়ে। প্ৰচ্ছন্ন ৰূপত বিকশিত হৈ উঠা অমিল-সমিল কালগত ৰূপৰ উপৰিও গুণগত সাদৃশ্য-বৈসাদৃশ্যই ছন্দ-গোটবোৰত একোটা অপৰূপ ৰূপকল্পৰ মাধুৰ্য প্ৰদান কৰে। এইখিনিতে এৰাৰ কথা মনত পেলাই ল’ব পাৰি : যদি দলসমূহৰ মাজত কাল-দৈৰ্ঘ্যৰ তাৰতম্যৰ পৰা ওপজা স্পন্দন-বৈচিত্ৰ্যৰ প্ৰচ্ছন্ন ৰূপটো নেখাকিলেহেঁতেন, আৰু কেৱল গুণগত তাৰতম্যৰ সন্ধান দিয়া বৈচিত্ৰ্যময় ৰূপটোৱেই থাকিলেহেঁতেন, তেনেহ’লে অসমীয়া স্ববৃত্ত ছন্দই কেৱল দুটা-এটা একেশ্বৰীয়া পত্ততকৈ

২০. They may be used indiscriminately in Assamese without alteration of sound or sense.

—Banikanta Kakati, Assamese, Its Function and Development, p. 68

যেতি এৰোকেই যোগান ধৰিব নোৱাৰিলেহেঁতেন। আৰু এৰাৰ কথা—অসমীয়া কবিতাৰ এইখাৰা ছন্দত মুক্ত প্ৰশ্ননী ছন্দৰ আসন্ননী বোল এটাও সদায় অহুভৰ কৰা যায়। কাৰণ এইবিধ ছন্দত প্ৰতিটো ছন্দ-গোটতে অন্ততঃ এটা দল প্ৰশ্ননিত ৰূপত বাকীবোৰতকৈ অলপ বেচি ফটকটীয়া হৈ থাকে।

অসমীয়া ছন্দত যে দলসমূহৰ কোনো নিৰ্ধাৰিত ৰূপকল্প নেথাকে, সংস্কৃত ছন্দৰ লেখীয়াতকৈ নিৰ্ধাৰিত ৰূপকল্পৰ গণ বোলা বস্তুটোৰ কোনো ধৰাবন্ধা বিস্তাৰ পাবলৈ নাই সেয়া একাধাৰে অসমীয়া ছন্দৰ দুৰ্বলতা আৰু সবলতা। ই এক দুৰ্বলতা এই কাৰণেই যে ছন্দৰ প্ৰাথমিক তৰপত কোনো ধৰণৰ নিয়মিত স্পন্দন অহুভৰ কৰাৰ অৱকাশ ইয়াত নাই। গতিকে, সমিল আৰু অমিল ধ্বনিস্পন্দনৰ নিয়মিত ৰূপকল্পৰ সলনি বহু বিচিত্ৰ স্পন্দনৰ খেলিমেলি বিস্তাৰসহে পোৱা যায়। দৰাচলতে, কবিৰ স্বাভাৱিক ছন্দ-চেতনাৰ অৱলম্বনভে ই চানেকিবিহীন খেয়ালী ৰূপকল্পৰ কবিতা অথবা উকা গগ্ৰৰ ভাষাত পৰিণত হোৱাৰ পৰা ৰক্ষা পৰি যায়। আনহাতে, অসমীয়া ছন্দত এনে ধৰণৰ নিৰ্ধাৰিত ৰূপকল্প নথকাৰ হেতুকে প্ৰতিটো ছন্দ-গোটৰ ভিতৰুৱা দলবোৰৰ মাজত পৰিমাণগত অথবা গুণগত বৈসাদৃশ্যৰ উপৰিও অগ্ৰ ধৰণৰ পাৰম্পৰিক বৈসাদৃশ্যৰ অহুৰণন একোটা অহুভৰ কৰাৰ অৱকাশ প্ৰচুৰ। মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত দেখা যায়, ইবিলাকৰ ছন্দ-গোটত সদায় অন্ততঃ দুমুঠিকৈ দ্বিমাত্ৰিক অথবা ত্ৰিমাত্ৰিক উৰ্মিৰ স্পন্দনে লুকাভাকু খেলি যায়হি। দ্বিমাত্ৰিক উৰ্মিবিলাক অতি শান্ত আৰু ত্ৰিমাত্ৰিক উৰ্মিবিলাক যথেষ্ট পৰিমাণে চলচঞ্চল। অসমীয়া ছন্দত ইয়াৰ এটা সুদূৰপ্ৰসাৰী প্ৰভাৱ আছে। সেই বিষয়ে বিতং আলোচনা পাচলৈ থোৱা হ'ল। ঠিক সেইদৰে, স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত দেখা যায়, প্ৰতিটো ছন্দ-গোটতে অন্ততঃ দুটাকৈ ৰুদ্ধদল ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰি, যাৰ ফলস্বৰূপে ছন্দ-প্ৰবাহত আৰোহী ৰূপৰ স্পন্দন আৰু অৱৰোহী ৰূপৰ স্পন্দনৰ এক মধুৰ লীলাখেলা অহুভৰ কৰা যায়। অসমীয়া ছন্দৰ উভয় প্ৰধান, ৰীতিতে ছন্দ-স্পন্দনৰ প্ৰাথমিক তৰপত যিমানেই কি ৰহস্যময় ছন্দৰূপ নেথাকক, ছন্দ-স্পন্দনৰ দ্বিতীয়টো তৰপত বান্ধোনবোৰ কিন্তু নিকপকপীয়া, যাৰ ফলত সেইটো তৰপৰ বৃহত্তৰ ছন্দ-গোটবোৰৰ ৰূপ অতি নিটোল। সেই কাৰণেই, এৰাৰ কথা ক'বলগীয়া হয়, সেইটো তৰপৰ ছন্দ-গোট—যাৰ পাৰিভাষিক নাম হ'ল পৰ্ব—সেয়েই অসমীয়া ছন্দৰ মৌল ভিত্তিৰূপ।

অসমীয়া ছন্দৰ বিকাশ-বিবৰ্তনৰ ইতিহাস হাতৰ মুঠিত ধামুচি পাবলৈ হ'লে, এৰাৰ কথা ভুলতো পাহৰিব নেলাগিব—উত্তৰ-বৈদিক যুগৰ সংস্কৃত ছন্দসমূহৰ মূলতত্ত্বসমূহে ইয়াৰ অন্তৰালত অৱহ অহুপ্ৰেৰণা যোগাই আহিছে। সংস্কৃত ছন্দৰ তিনিটা মূলতত্ত্ব

প্ৰাণস্পন্দন অসমীয়া ছন্দৰো দীঘলীয়া ইতিহাসত নজৰা-নগমা প্ৰেৰণাৰ উৎস হৈ বৈছে। এই তিনিটা মূলতত্ত্বৰ প্ৰথমটো কবি কালিদাসে ৰচনা কৰি থৈ যোৱাছন্দশাস্ত্ৰ 'ঋতবোধ'ৰ চীকাৰকাৰ হলায়ুধে এইদৰে দিছে :

‘একমাত্ৰো ভৱেকুশ্ণো দ্বিমাত্ৰে দীৰ্ঘ উচ্যতে’

অৰ্থাৎ, ‘ত্ৰয় ধ্বনি এক মাত্ৰা পৰিমাণৰ হয় আৰু য’ত দুই মাত্ৰাৰ জোখ থাকে, সেয়া দীৰ্ঘ ধ্বনি’। মাত্ৰাৰ জোখেৰে দলৰ কাল-ব্যাপ্তি নিৰ্দেশ কৰাটো সংস্কৃত ছন্দৰেই নিয়ম। অসমীয়া ছন্দই ভাষাৰ বৈশিষ্ট্যৰ লগত ৰঞ্জিতা খুৱাই ত্ৰয় আৰু দীৰ্ঘ ধ্বনিৰ সলনি মুক্ত আৰু ৰক্ত দলৰ মাপকাঠিডাল বিচাৰি লৈছে। দ্বিতীয়টো মূলতত্ত্ব হ’ল, সংস্কৃত ছন্দৰ প্ৰবাহত ভাবব্যাৰ্থৰ উপৰিও গীতময় ছন্দযতিয়ে গতিৰ থমকনি নিৰ্দেশ কৰে। অসমীয়া ছন্দতো গতিৰ লগে লগে সেইবিধ ছন্দযতিয়ে আপোন ভূমিকা পালন কৰে। সেইবিধ যতিৰ উমানটো দি থৈ গৈছে ছান্দসিক কেদাৰভট্টই এইদৰে,

‘এৱম্ যথায়থোধেগঃ স্মৃতিয়ম্ নোপজায়তে।

তথা তথা মধুৰতা নিমিত্তম্ যতিৰিষ্ণতে ॥’^{২০}

অৰ্থাৎ, ‘আৰু য’ত য’ত স্মৃতিজনৰ উদ্দেশ্য নোপজে, ত’তে ত’তে মধুৰতাৰ প্ৰযোজনত যতি বহুতাব লাগে’। অসমীয়া ছন্দত পৰ্বৰ অন্তৰে অন্তৰে, চৰণৰ কেঁকুৰিয়ে কেঁকুৰিয়ে যি বিৰতিয়ে শব্দমালাক এক অপৰূপ মধুময়তা প্ৰদান কৰে, তাৰ প্ৰেৰণা সংস্কৃত ছন্দচিন্তাৰ পৰাই আহিছে। তৃতীয়তে, সংস্কৃত ছন্দৰ স্মৃতিত বোধ-সম্পৰ্কীয় মূলতত্ত্বটোৰ প্ৰতিধ্বনি অসমীয়া ছন্দতো স্পষ্ট। এই তৃতীয়টো মূলতত্ত্ব হ’ল, ‘পদ্যং চতুস্পদী’।^{২১} সংস্কৃত ছান্দসিকে নিজস্ব ভংগীটোৰে কৈছে,—‘কবিতাৰ চাৰিটা পদ’। কথাষাৰৰ কেইবাটাও ব্যঞ্জন—আক্ষৰিক স্তৰৰ পৰা নান্দনিক স্তৰলৈকে। নান্দনিক ব্যঞ্জনটো হ’ল ছন্দৰূপময় কবিতাৰ আংগিকত সৌম্যৰ অভিব্যক্তি একান্ত প্ৰযোজনীয়। ইয়াৰে থেও ধৰি অসমীয়া ছন্দৰ স্তৱকসমূহ চাৰি চৰণযুক্ত, চৰণসমূহ চাৰিটা পৰ্বযুক্ত, অভ্যন্তৰত অপূৰ্ণ পৰ্বৰ মুহূৰ্ত্ত ইত্যাদিৰ বিচিত্ৰ প্ৰকাশ।

সংস্কৃত কবিতাৰ ছন্দ-সৰস্বতী অসমীয়া কবিতাৰ মজিয়ালৈ ইতিহাসৰ খটখটিয়েদি নামি আহোঁতে প্ৰাকৃত-অপভ্ৰংশ কবিতাৰ মাজৰ মহলাত যে ধন্তক থমকি বৈ আহিছিল, সেয়া জনা-শুনা কথা। ইয়াতে সংস্কৃতৰ লঘু-গুরু ধ্বনিৰ খেলিমেলি লাগি লঘু ধ্বনিও কেতিয়াবা লৌকিক জিভাত পৰি দীৰ্ঘ ধ্বনিৰ দৰে প্ৰসাৰিত হৈ পৰিছিল, আৰু দীৰ্ঘ

২০ কেদাৰভট্ট, বৃত্তবদ্ধাকৰ ১১২°

২১. গজাদাস, ছন্দোমঞ্জৰী ১১০

ধ্বনিও কেতিয়াবা লঘু ধ্বনিৰ দৰে সংকুচিত হৈ পৰিছিল। সেই কথাষাৰ উমান দি থৈ
সৈছে 'প্রাকৃত-পৈংগলয়'-অৰ ছান্দসিকজনে,

‘জই দীহো বি অ বগ্নো

লহ জীহা পঢ়ই হোই সো বি লহ।

বগ্নো বি তুৰিঅ পঢ়িও

দোতিয়ি বি এক জানেহ ॥’২৬

অৰ্থাৎ, ‘যদি দীৰ্ঘ বৰ্ণকো জিতাই অ বৰ্ণৰ লেখীয়া’ক লঘু ৰূপত পঢ়ে, তেনেহ’লে
সেইটোকো লঘু বুলিয়েই ল’ব লাগে। জুই-তিনিটা বৰ্ণকো যদি কোনোবাই ধৰকৈ
পঢ়ি এটা বৰ্ণৰ নিচিনা কৰি তোলে, তেনেহ’লে তাকো এক মাত্ৰাৰ বুলি জানি থোৱা।
এইধাৰ কথাই ভৱিষ্যত অসমীয়া ছন্দৰ যৌগিক ৰীতিত ৰুদ্ধ দলকো কেতিয়াবা এক মাত্ৰাৰ
বুলি ধৰি লোৱাৰ অনুপ্ৰেৰণা যোগাই আহিছে। আনকি এইবুলি ক’লেও ভুল নহয়,
অসমীয়া ছন্দত সূৰ্দ্ৰ মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰ বিকল্প হিচাপে যৌগিক ছন্দই গঢ় লৈ উঠাৰ মূলতে
আছে প্রাকৃত-অপভ্ৰংশ ভাষাৰ ছন্দত মাত্ৰা-সংস্থাপনৰ এই নিৰ্দেশটো।

আকৌ, অসমীয়া কবিতাৰ তিনিটা প্ৰধান ছন্দসজ্জাৰ—পযাৰ, ছবি আৰু ভুলডীৰ
ভিতৰত পোনৰটোৰ প্ৰেৰণা প্রাকৃত-অপভ্ৰংশ ছন্দৰ পৰাই ওপজা। পযাৰ প্রাকৃত-
অপভ্ৰংশ ছন্দৰ পাদাকুলকৰেই বিৱৰ্তিত ৰূপ। এই পাদাকুলক ছন্দসজ্জাটোৰ ৰূপ
সংশ্লিষ্ট ভাষাটোৰ ছন্দশাস্ত্ৰত এইদৰে বৰ্ণিত হৈছে,

‘লহগুৰু এক দিঅম নহি জেহা,

পঅ পঅ লেকুখি উত্তম ৰেহা।

সুৰুই কণিন্দহ কণ্ঠহ বলঅং

সোলচমন্তং পাদাকুলঅং ॥’২৭

অৰ্থাৎ, য’ত লঘু-গুৰুৰ একো নিয়ম নাই, ত’ত ইটোৰ পাচত সিটোকে ৰজিতা খুৱাই
মাত্ৰাৰ বেখাবোৰ স্থাপন কৰি যোৱা। সেয়ে সুৰুবি ফণীজৰ কণ্ঠবলয়ৰ লেখীয়া বোল
মাত্ৰাৰ পাদাকুলক। উল্লেখ কৰি থ’ব পাৰি, এই একেখিনি অনুপ্ৰেৰণাৰেই পৰৱৰ্তী
কালত বাংলা আৰু ওড়িয়া ছন্দও একেধৰণেৰেই বিকশিত হৈ উঠিছিল।

অসমীয়া ছন্দৰ বিকাশ-বিৱৰ্তনৰ বাটত ইংৰাজী কবিতাৰ ছন্দভাবনাবো ইটো-সিটো
প্ৰভাৱ সিঁচৰতি হৈ পৰিছেহি। যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জাৰ সলনি প্ৰবহমান ৰূপৰ অমিত্ৰাক্ষৰ
ছন্দসজ্জা ইংৰাজী Blank Verse-ৰেই প্ৰভাৱ-পৰিণতি। অৱশ্যে স্বীকাৰ কৰাটো

সমীচীন, সি বাংলা ছন্দৰ আলহীযৰত ভূমুকি মাৰিছে অসমীয়া ছন্দৰ চ'বালৈ সোমাই আতিছিল। আনহাতে, মুক্তক ছন্দৰ প্ৰেৰণা পোনপটীয়াকৈ ইংৰাজী ছন্দৰ পৰাই লাভ কৰা সম্পদ। কিছুমান ছন্দসজ্জা অসমীয়া কবিৰ আপোন ছন্দ প্ৰতিভাৰ উৰ্বৰ ষাটিতে আপোনাআপুনি ঠন ধৰি উঠা সম্পদ। তাৰ ভিতৰত উল্লেখযোগ্য, প্ৰবহমান ত্ৰিপদী যিটো ছন্দসজ্জাৰ পয়োত্তৰ দেখা যায়, কবি দেবকান্ত বৰুৱাৰ 'সাগৰ দেখিছা?' খনত।

ঙ ছন্দশাস্ত্ৰৰ উপযোগ

কোনো কবিয়েই কবিতা লেখিবৰ সময়ত ছন্দশাস্ত্ৰৰ প্ৰতিটো বিধি-উপবিধিৰ বিষয়ে সজাগ হৈ সেইবোৰৰ লগত লেখিব খোজা কবিতাটোৰ কথাখিনি মিলাই লৈ কবিতা নেলেখে। অথচ, ছান্দসিকে যেতিয়া সফল কবিৰ ভাল কবিতা এটাৰ ধ্বনিকল্পময় ফুলটো উদ্ভিদবিজ্ঞানীৰ লেখীয়াকৈ কাটি-ছিঙি পৰীক্ষা কৰিবলৈ লয়, তেতিয়া তেওঁ ফলাফলখিনি দেখি অবাক হৈ যায়—আদৰ্শৰ লগত আচলটো কেনেকৈ এইদৰে কোনো ভুল নথকাকৈ মিলি গ'ল। ধাৰণা হয়, ছন্দ-চেতনা বোলা বস্তুটো কবিৰ এক সহজাত প্ৰকৃতি। কবিয়ে যেন কিবা য়াৱাৰী সূতাৰে সপোন-দলিচাৰ ফুলবোৰ আপোন মনৰ প্ৰেৰণাৰে বাচি যায়, আৰু তেওঁ যিবোৰ শব্দৰ ফুল বাচি উলিয়ায়, তাৰ ৰূপৰ জেউতিয়ে যেন চানেকি-কাপোৰত থকা ফুলৰ সৌন্দৰ্যকো চেৰাই যায়। কথাষাৰ আনটো মূৰৰ পৰা চালে দেখা যায়, ছান্দসিকে যেতিয়া সেই শব্দৰ ফুলপাহটো কাটি-ছিঙি তাৰ অংগ-প্ৰত্যংগবোৰ বিশ্লেষণ কৰে, তেতিয়া তেওঁৰ চকুৱে তাৰ সিৰা-উপসিৰাবোৰ, ৰেখা-ৰঙৰ ৰূপটো ঠিকেই ধৰিব পাৰে, কিন্তু কিবা এটা যেন তেওঁ খামুচি পোৱাৰ আগতে ক'বাবলৈ ভাপ হৈ উৰি গুচি যায়। তেওঁ সেই অশৰীৰী ছন্দ-সংগীতৰ ছঁয়াময়া ৰূপটো হাতৰ মুঠিত কেতিয়াও বিচাৰি নেপায়, অথচ সেই ছঁয়াময়া ৰূপটোৱেই সৃষ্টিৰ হেঙুলীয়া মুহূৰ্তবোৰত কবিৰ কল্পনা-হৃদয়ত উকলি দি গৈছিলহি বুলিয়েই কবিৰ ছন্দ-সংগীত সাৰ পাই উঠিছিল।

যি কি নহওক, ছান্দসিকে কথাষাৰ জানে। সেইবাবেই, এগৰাকী ছান্দসিকে লিখিব পাৰিছে, “ছন্দ বিজ্ঞানৰ লগত কবিতাৰ ৰচনা-সম্পৰ্কীয় দিশটোৰ লগত সঘন্ধ নাই, সঘন্ধ আছে সেয়া শুনাৰ দিশটোৰ লগতহে।”^{২৮} কথাষাৰ ফঁহিয়াই চালে ধৰিব পাৰি—ছান্দসিকৰ কাম কবিক ছন্দজ্ঞ কৰি তোলাটোও নহয় অথবা ৰচনাৰ মূলতৰ কিছুমানৰ যোগান ধৰাটোও নহয়। তেওঁৰ কাম হ'ল, ছন্দৰূপময় বস্তুৰ সৌন্দৰ্য উপভোগ কৰাৰ

২৮. The science of prosody is not concerned with the composition of verse, but with hearing of it.

—Lancelles Abercrombie, loc. cit. p. 104

মঠিক প্ৰাণালীটোৰ উমান দিয়াটোকে। সেই দায়িত্বটো স্বেচ্ছাক্ৰমে সম্পাদন কৰিবৰ বাবে ছান্দসিকে মাথোন ছন্দবিজ্ঞানৰ ইটো-সিটো নিয়মৰ হুমকিহীন কথাবোৰ নিখুঁতকৈ জনা হ'লেই নচলে, তেওঁৰ কৰ্ণেস্থিত অতি ৬চিসম্পন্ন আৰু নীতিমতে প্ৰশিক্ষিত হোৱাটো প্ৰয়োজনীয়। তেওঁৰ কাণ ছন্দসম্পদৰ সূক্ষ্মতম প্ৰতিসমূহৰো উমান পোৱা বিষয় হ'ব লাগে, সামান্যতম তিল-পৰিমাণৰ উজুটিটোও ধৰা পেলাব পৰাকৈ সজাগ হ'ব লাগে। ছান্দসিকৰ এই যোগাতাটোৰ কথা প্ৰবৃত্ত-অপবৃত্ত কবিতাৰ ছান্দসিক-গৰাকীয়ে অতি সন্দৰ্ভকৈ আঙুলিয়াই থৈ গৈছে,

‘জ্যে ৭ সহই কণঅতুলা,

তিল তুলিঅং অঙ্গঅঙ্গণ।

তেম ৭ সহই সৰণতুলা,

অৰছন্দং ছন্দভংগেণ ॥”২২

অৰ্থাৎ, ‘সোণাৰি হাতৰ তুলাচনীয়ে যিদৰে তিল এটাৰ আধাৰো আধা পৰিমাণৰ হেৰফেৰ নসহে, সেইদৰে ছান্দসিকৰ কাণৰ তুলাচনীখনেও ধ্বনিৰ ওজনত সেই পৰিমাণৰ বঢ়া-টুটা নসহে।’ যিজন ছান্দসিকৰ কাণ তেনেকুৱা ধৰণেৰে প্ৰস্তুত, তেওঁহে ছন্দশাস্ত্ৰৰ নিয়ম-অনিয়মবোৰ যথাযথৰূপে ব্যাখ্যা কৰিব পাৰে, তেওঁহে ক’ব পাৰে, ছন্দই ক’ত উজুটি খাইছে আৰু ক’ত অতি সন্দৰ্ভকৈ প্ৰকাশ পাইছে।

আৰু এষাৰ কথা। কাণৰ তুলাচনীয়ে যিটো বস্তুৰ ওজন লয়, সি কোনো বিষয়ীনিৰপেক্ষ ধ্বনি নহয়। সেয়ে হোৱা হ’লে, পদাৰ্থবিজ্ঞানীৰ বিজ্ঞানাগাৰত নিভুলকৈ ধৰা পেলাব পৰা দশমাংশ জোখৰ চেকেণ্ডৰ সংখ্যাবোৰ আৰু সূক্ষ্ম কম্পনাংক-বোৰ ছন্দবিজ্ঞানৰ বাবে বেচি উপযোগী হুলি বিবেচিত হ’লহেঁতেন। মাত্ৰহৰ কাণৰ তুলাচনীয়ে জুখি উলিওৱা হুলি হিচাপৰ এক মাত্ৰা আধামাত্ৰাবোৰৰ থবৰ ছন্দবিজ্ঞানে মুঠেই নেৰাখিলেহেঁতেন। দৰাচলতে, ছন্দবিজ্ঞানীয়ে ধ্বনিৰ কংকালবোৰতকৈ কবি-কল্পনাৰ সপোনৰে পথালি থোৱা ধ্বনিৰ মুকুতা-মণিবোৰক অধিক মূল্য দিয়ে। কাৰণ, কবিয়ে যে ছন্দৰ আশ্ৰয় লয়, সেয়া এইবাবেই লয় যে তেওঁ ছন্দবিক্ত ভাষাৰে ক’বলগীয়া কথাখিনি ক’ব খোজা ধৰণেৰে ক’ব নোৱাৰে। এইখিনিতে কবিতাৰ ভাববস্তু আৰু ৰূপবস্তুৰ পাৰস্পৰিক সম্পৰ্কটোৰ প্ৰশ্ন এটাৰ মুখামুখি হ’বলগীয়া হয়। কেৱল ধ্বনিৰ যন্ত্ৰণতাই অথবা মধুময়তাই ছন্দ-চেতনাৰ একমাত্ৰ লক্ষ্যবস্তু নহয়। ৰূপবস্তুত ভাববস্তুৰে বসব সঁচাৰি বিচাৰে। ছন্দৰ যিটো ৰূপে কবিৰ চিত্তবৃত্তিক আটাইতকৈ বেচি সন্দৰ্ভকৈ সঁচাৰি জনাব, সেইটোৱেই তাৰ কাৰণে আটাইতকৈ বেচি উপযোগী

ছন্দ। হাঁহি উঠা যেমেলীয়া কথাৰ বাবে যিটো ছন্দ, বিবাদময় অমৃতভূতিৰ বাবে সেই একেটা ছন্দ নিশ্চয় উপযোগী নহয়। আলফুলীয়া সপোন-কাহিনীৰ বাবে যিটো ছন্দ, ভাংসনা কবিৰ খোজা মেজাজৰ বাহন সেই একেটা ছন্দ নহয়। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, কবিতাৰ ভাবনা আৰু ছন্দৰ ৰূপ দুয়োটা ইটো-সিটোৰ লগত গুৰুঠি-খান্দিৰ লেখীয়াকৈ খাপ খাই পৰিব লাগে। গতিকে, ছান্দসিকে ছন্দৰ এইটো দিশৰো কিছু বা-বাতৰি দিবলগীয়া হয়। ছান্দসিকে ছন্দক কেৱল কিছুমান ধ্বনিৰ সমষ্টি বুলি নেভাবি, ইয়াক প্ৰাণৰ উমেৰে উমাল ধ্বনিৰ শিল্পকৃতি বুলি ভবাতেহে ছন্দবিজ্ঞানৰ আচল সাৰ্থকতা।

ছান্দসিক নামৰ মানুহজন দৰাচলতে কবিতাৰ এজন গুৰুত্বপূৰ্ণ আৰু নিৰ্ভৰযোগ্য সমালোচক। অন্তৰ সমালোচকে পৰম্পৰাগত সমালোচনাত সচৰাচৰ যিটো দিশ এৰি থৈ যায়, সেইটো দিশেই ছান্দসিকৰ বিশেষজ্ঞ-বিবেচনাৰ ৰাজ্য। ছান্দসিক সমালোচনা দৰাচলতে কবিতাৰ নান্দনিক সমালোচনাৰ ভিতৰুৱা। কবি ক'লৰিজ কবিতাৰ সংজ্ঞা বান্ধি কৈ থৈ গৈছে, “উৎকৃষ্টতম শব্দৰ উৎকৃষ্টতম বিস্তাৰেই কবিতা।”^{৩০} স্বাভাৱিকতে, কবিতাৰ সমালোচনাত সংশ্লিষ্ট ধ্বনিশিল্পৰ দিশটো উপেক্ষিত হৈ ব'লে, সেই সমালোচনা অসম্পূৰ্ণ হৈ ৰয়। ছন্দবিজ্ঞানে সমালোচনাৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় নান্দনিক দৃষ্টিকোণটো আৰু তাৰ উপযোগী সঁজুলিখিনিৰ যোগান ধৰে। নক'লেও হ'ব, সেই দৃষ্টিকোণটোৰ লগত কবিতাৰ স্থাপত্যৰূপটোৰো সঘন্ধ আছে, ঠিক যেনেকৈ তাৰ সাংগীতিক ৰূপটোৰ সঘন্ধ আছে। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, ছন্দবিজ্ঞানে কাব্য-সমালোচকৰ হাতত এনে এগছি চাকি তুলি দিয়ে, যাৰ পোহৰত কবিতাৰ সৌন্দৰ্য-বিচাৰ নিভুল হোৱাৰ সম্ভাৱনা প্ৰচুৰ। আৰু সেইবাবেই, ছন্দবিজ্ঞান বিশেষভাৱে অধ্যয়নযোগ্য।

ছন্দস্পন্দৰ উপকৰণ

ক ছন্দস্পন্দ

ধ্বনি সমাবেশৰ শিল্পকচিসম্মত প্ৰবাহটোকেই ছন্দস্পন্দ^১ বুলি কোৱা হয়। কথাৰ ভাষাতো ধ্বনিপ্ৰবাহৰ স্পন্দন অনুভৱ কৰা যায়। কিন্তু, সেই স্পন্দন যুঠেই নিয়মিত আৰু পৰিমিত নহয়। কবিতাৰ ক্ষেত্ৰত সেই প্ৰবাহৰ ভিতৰৰা উৰ্মিলহৰীৰ স্পন্দনবোৰ স্তনিয়ন্ত্ৰিত আৰু সুবিন্ধ্যত। ক’তো কোনো খেলিমেলি নাই—নিয়মীয়াকৈ সেই স্পন্দনবোৰৰ পুনৰাবৃত্তি ঘটে। এই ফালৰ পৰা চালে, কবিতাৰ ছন্দস্পন্দ আৰু গীতৰ ছন্দস্পন্দৰ এটা মিল আছে। তথাপি এয়াৰ কথা মনত ৰাখিবলগীয়া হয়, গীতৰ ছন্দস্পন্দ কথাৰ ভাষাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল নহয়। যন্ত্ৰসংগীতত কথা নাই, কিন্তু ছন্দস্পন্দ আছে। বহু সময়ত কৰ্ণসংগীততো কথা বোলা বস্তুটো নেথাকে, অথচ ছন্দস্পন্দ সম্পূৰ্ণকৈ থাকে। আৰু যিবোৰ কৰ্ণসংগীতত কথাৰ ভাষা থাকে, সিবোৰতো সচৰাচৰ ছন্দৰ প্ৰবাহে ভাবনাৰ সংগতি উপেক্ষা কৰি নিজস্ব গতিভংগী লাভ কৰে। কবিতাৰ ছন্দস্পন্দত কিন্তু ধ্বনিৰ প্ৰবাহ আৰু কথাৰূপৰ প্ৰবাহ দুয়োটাৰে এক মধুৰ মিলন অনুভৱ কৰা যায়।

ধ্বনিপ্ৰবাহৰ বেগ আৰু ভাবপ্ৰবাহৰ আবেগ দুয়োটাৰে মধুৰ মিলন সম্ভৱ কৰি তোলে যিখিনি উপাদানে, সেইখিনিকে আমি ছন্দস্পন্দৰ উপকৰণ আখ্যা দিছোঁ। এতিয়া সিবিলাকৰ লগত এটা এটাকৈ চিনাকি হওঁ।

খ দল

যি কোনো শব্দৰ অবিভাজ্য ধ্বনিবাটিকে দল^২ বুলি কোৱা হয়। নাইবা এইদৰেও ক’ব পাৰি, বাক্যত্ৰয়ৰ একেটা প্ৰয়াসতে উচ্চাৰিত ধ্বনিষেই দল। ‘দল’ শব্দটো অলপ অচিন, যদিও অসমীয়া ভাষাত ইয়াৰ ব্যৱহাৰ যথেষ্ট প্ৰচলিত। যেনে : দ্বিদল মিল, ত্ৰিদল মিল ইত্যাদি। কিছুমান খেলিমেলি আঁতৰাবৰ বাবে বহুপ্ৰচলিত ‘স্বৰ’ শব্দটোৰ পৰিৱৰ্ত্তে আৰু আমি পূৰ্বতে ব্যৱহাৰ কৰি অহা ‘ধ্বনি’ শব্দটোৰো পৰিৱৰ্ত্তে অকলশৰীবা দ্বিচাপেৰে ‘দল’ শব্দটোৰ ব্যৱহাৰ সমীচীন। কাৰণ, ‘স্বৰ’ শব্দটো যিদৰে ব্যঞ্জন বৰ্ণৰ আশ্ৰয়-ধ্বনি আৰু তাৰ লিখিত ৰূপৰ আখৰটোৰ নাম, ‘ধ্বনি’ শব্দটো^৩ সেইদৰে কাণেৰে শুনা যি কোনো ‘আৰাজ’ৰ সমাৰ্থক।

১. rhythm

২. syllable

অসমীয়া ভাষাত উচ্চাৰিত দলৰ ছুটা প্ৰকাৰ। এবিধক বোলে মুক্তদল, আনবিধক
কদ্ধদল। যি কোনো স্বৰাস্ত ধ্বনিবিশিষ্ট দলকে মুক্তদল আখ্যা দিয়া হয়। এনেধৰণৰ
দলক মুক্ত বুলি কোৱাৰ কাৰণটো হ'ল : ই বিধিনিষিদ্ধ থমকি বয়গৈ, তাত্তে থমকি
নোবোৱাকৈ আৰু এটা স্বৰবৰ্ণ বা ব্যঞ্জন বৰ্ণৰে বৃদ্ধাব পৰা ধ্বনি সামৰি লোৱাৰ বাটটো
মুকলি হৈ থাকে। আৰু যেতিয়া সেইদৰে কেইবাটাও স্বনিম্ণ সামৰি লৈ গোটেই মুঠ
এনেদৰে একেটা প্ৰয়াসতে উচ্চাৰিত হয় যে সি এটা অবিভাজ্য ধ্বনিব্যাট হৈ পৰে,
তেতিয়া সেই দলটোকে কদ্ধদল আখ্যা দিয়া হয়। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰি থ'ব পাৰি,
স্বৰাস্ত ধ্বনিতোষে সামৰি লোৱা পাচৰ স্বনিম্ণটো বা স্বনিম্ণকেইটা সদায় হসন্ত বা হলন্ত
বৰ্ণৰ প্ৰতিৰূপ হয়। আৰু এটা কথা, দলটো বিধিনিষিদ্ধ থমকি বয়গৈ, তাত থমকি
নোবোৱাৰ সকলো বাট বন্ধ হৈ থাকে। সেইকাৰণেই, তাৰ নাম কদ্ধদল।

এই গোটেই কথাখিনি উদাহৰণ দি ব্যাখ্যা কৰিলেহে, ধাৰণাবোৰ স্পষ্ট হৈ উঠে।
তলত দিয়া দলবোৰকে মুক্তদল বুলি কোৱা হয় :

(১) সকলোকেইটা অযুগ্ম স্বৰ। যথা : অ, আ, ই, ঈ, উ, ঊ, এ আৰু ও।

(২) সকলোবোৰ স্বৰাস্ত ব্যঞ্জন ধ্বনি। যেনে : ক, কি, স্প, শ্ৰী, শ্ৰী, জু ইত্যাদি।
মন কৰিলে দেখা যায়, দ্বিতীয়মুঠি মুক্তদলত আশ্ৰয়-স্বৰটোৰ আগতে এটাৰ পৰা
তিনিটালৈকে আশ্ৰিত ব্যঞ্জন ধ্বনি থাকিব পাৰে। উদাহৰণস্বৰূপে দেখুওৱা
দলকেইটাৰ সংগঠিত ৰূপ ভাঙি দেখুৱাব পাৰি। যেনে, ক + অ, ক + ই, স + প + অ,
শ + ৰ + ঈ, স্ + ৎ + ৰ + ঈ, স্ + ক্ + ৰ + উ। মন কৰিলে আৰু এৰাৰ কথা ধৰিব
পাৰি, কোনোটা দলৰে মাজৰ ক'তো স্বৰধ্বনি নাই। য'তে স্বৰধ্বনি, দলৰ উচ্চাৰণ
ত'তে থমকি ৰ'বই লাগিব।

ঠিক সেইদৰে তলত দিয়া দলবোৰকে কদ্ধদল বুলি কোৱা হয় :

(১) দুয়োটা যুগ্ম স্বৰ। যথা : ঐ আৰু ঔ।

(২) সকলোবোৰ যুক্ত স্বৰ। যেনে : আই, আউ, ইউ, এই, উই ইত্যাদি।

(৩) যুগ্ম আৰু যুক্ত স্বৰাশ্ৰিত ব্যঞ্জন ধ্বনিবোৰ। যেনে : নৈ, মৌ, নাও, সেই,
চেও ইত্যাদি।

(৪) সকলোবোৰ অন্তঃস্বৰাশ্ৰিত হলন্ত ধ্বনি। যেনে : তাত, উট, ধং, উঃ,
দান, জান, স্নেহ ইত্যাদি।

এইখিনিতে এৰাৰ কথা কৈ থ'ব পাৰি। কদ্ধদলবোৰৰ দৃষ্টমান ৰূপত এটা বা দুটা
আখৰ থাকিব পাৰে। বাই কথাৰা হ'ল, এটা আখৰৰ হওক অথবা দুটা আখৰৰ

হওক, উচ্চাৰণ কৰোঁতে একেটা প্ৰয়াসত অবিভাজ্য ৰূপত উচ্চাৰিত হ'ব লাগিব। আন এঘাৰ কথা হ'ল, ৰুদ্ৰদল বুলিলেই ঠুতাৰ দৃশ্যমান ৰূপৰ অন্তিম বৰ্ণটোত প্ৰচ্ছন্ন ধৰণেৰে এটা হসন্ত চিন থাকে—মাথোন তাক কোনেও কাৰণ নেথাকিলে দেখুৱাই নিলিখে।

অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দ-বিচাৰত আৰু এবিধ দলৰ মুখ্যমুখি হ'বলগীয়া হয়। তাত্ত্বিক বিচাৰত এইবিধ দল নিভুলকৈ ৰুদ্ৰদল। অথচ, ছন্দত সিহঁতৰ প্ৰয়োগৰ বিচাৰত এইবিধ দলৰ বিস্মৃতি হৈ পৰাৰ প্ৰৱণতা উপেক্ষা কৰিব নোৱাৰি। বিস্মৃষ্ট ৰূপত সিহঁত এটা মুক্তদল আৰু এটা ৰুদ্ৰদলৰ লেখীয়াকৈ দ্ৰুছেও হৈ পৰে। তেনেকুৱা কেইটামান যুগ্মদলৰ উদাহৰণ দিব পাৰি। যেনে : আইৰ, তাইৰ, নেত, চোত, আউল, চাউল, সাউদ, নেউল, এইক, লুইত ইত্যাদি। ৰিণিকি-ৰিণিকি সম্ভাৱনাৰেহে ইহঁত গাইগুটীয়া দল। পৰিসীলিত কণ্ঠত ইহঁত সচৰাচৰ এইদৰে বিস্মৃষ্ট : 'চা-উল', 'আ-ইৰ', 'ঢ-উত' ইত্যাদি। কিন্তু, অসমীয়া কবিয়ে ইহঁতকো কেতিয়াবা খুপ খুৱাই গাইগুটীয়া ৰুদ্ৰদলৰ ৰূপত ব্যৱহাৰ কৰিছে। তাকে কৰোঁতে দ্বিতীয়টো স্বৰধ্বনিক স্পৰ্শস্বৰ^১ হিচাপে প্ৰয়োগ কৰি ছন্দক দুখ পাবলৈ নিদিয়াকৈ ব্যৱহাৰ কৰে। যুগ্মদলৰ এই দ্বৈতলীলা তলৰ উদাহৰণ দুটাত ফটফটীয়াকৈ ফুটি উঠিছে। তাৰে পোনৰটোত আছে, তেনেকুৱা এটা যুগ্মদলৰ বিস্মৃষ্ট ৰূপ, আৰু পাচৰটোত আছে, স্পৰ্শস্বৰৰ গা'ত আঁউজি তাৰ সংকুচিত ৰূপায়ণ :

(১) ইৰিকতি | মিৰিকতি | 'ঝ~হ-ৰ' | শলা

'মো~মা-ইৰ,' | পদলি-ত | 'বান্ধি~লো' | ঘোৰা

আৰু

(২) কি কি চৰাইৰ | কি কি নাও

সোণৰ চৰাইৰ | কথা কণ্ঠ

দৃষ্টান্ত দুটা মন কৰিলে দেখা যায়, একেটা যুগ্মদল 'আইৰ' ধ্বনিটোৰে দুটা কবিতাত দুটা ধৰণেৰে ঘৰ লৈছে। পোনৰটোত সি বিস্তাৰিত হৈ দীঘলীয়া ধৰণৰ দল এটা হৈ পৰিছে, 'মা-ইৰ', দ্বিতীয়টোত সি সংকুচিত হৈ শেষৰ অংশটোত মাথোন এটা স্পৰ্শস্বৰৰ গা'ত আঁউজি নোহোৱা হৈ পৰাৰ দৰে হৈছে—ৰাইৰ। আচলতে, সংস্কৃষ্ট ছন্দটোৰ গতিৰূপেহে নিৰ্ণয় কৰে, এনেকুৱা যুগ্মদলৰ উচ্চাৰণটো কেনেকুৱা ধৰণৰ হ'ব।

পোনৰ দৃষ্টান্তটো মন কৰিলে আৰু এযাৰ কথা ধৰিব পাৰি, মাথোন যুগ্মদল আৰু বন্ধ-দলেই বিশিষ্ট ৰূপত অভিযুক্ত নহয়। কেতিয়াবা আনকি যুক্তদলো ছন্দৰ প্ৰয়োজনত প্ৰসাৰিত হৈ পৰে। 'বাহৰ' শব্দটোত তাৰ স্বাভাৱিক ৰূপত মাথোন দুটা দল আছে— 'বাহ-ৰ'। ছন্দৰ প্ৰয়োজনত তাৰ বন্ধদলটো বিস্তাৰিত হৈ পৰিছে— 'হ-ৰ'। কিন্তু সিমানতো তাৰ প্ৰয়োজন গোটেইখিনি পূৰ নহ'ল। গতিকে শব্দটোত থকা যুক্তদলটো অলপ প্ৰসাৰিত হৈ পৰিল— 'বাহ~'। অল্পৰূপে, 'বান্ধিলেঁ' শব্দটোৰ আকৌ বন্ধদলটো বিশিষ্ট নঠৈ যুক্তদলটোতে প্ৰসাৰিত হৈ পৰিল তাৰ উচ্চাৰণটো এনেকুৱা ধৰণৰ হ'লগৈ— বান্ ধি~লেঁ'। নক'লেও হ'ব, অসমীয়া ছন্দত বন্ধদলৰ আৰু বিশেষকৈ যুক্তদলৰ এনেকুৱা ব্যত্যয়ধৰ্মী উচ্চাৰণে অপূৰ্ণ ছন্দবৈচিত্ৰ্যৰ সৃষ্টি কৰে।

গ মাত্ৰা

যি কোনো হ্ৰস্ব স্বৰধ্বনিৰ উচ্চাৰণকালেৰে অভিযুক্ত দলৰ পৰিমাণগত ৰূপটোকে মাত্ৰা বুলি কোৱা হয়। অসমীয়া ভাষাত অৱশ্যে স্বৰধ্বনিবোৰৰ মাজত হ্ৰস্ব-দীৰ্ঘৰ প্ৰভেদ নাই বুলিলেই হয়। ড° কাকতিয়ে লিখি থৈ গৈছে, "অসমীয়া ভাষাত ই, ঈ, উ আৰু ঊ ধ্বনিকেইটাৰ দৈৰ্ঘ্যৰ কোনো প্ৰভেদ নাই।"৫ বাকী দুটা স্বৰধ্বনি এ আৰু ও—এই দুটাৰো উচ্চাৰণ সংস্কৃতৰ দৰে দীৰ্ঘৰূপৰ নহয়। কাৰণ, সংস্কৃতত সেই দুটাৰ উচ্চাৰণ অলপ তীক্ষ্ণ ধৰণৰ, উচ্চাৰণ দুটা এনে ধৰণৰ—এ' আৰু ও'। আকৌ, আ স্বৰধ্বনিটোও অসমীয়াত সংস্কৃতৰ লেখীযাকৈ হ্ৰস্ব স্বৰ অ-টোৰ দৃশ্য জোখৰ নহয়। আচলতে, অসমীয়া ভাষাত স্বৰধ্বনিবোৰৰ হ্ৰস্ব-দীৰ্ঘ ৰূপৰ বিজ্ঞাস নিৰ্ভৰ কৰে অল্প এটা সম্পূৰ্ণ বেলেগ সময়তলত। সেই বিষয়ে ড° গোস্বামীৰ কথাবাৰেই চূড়ান্ত, "সকলো-বিলাক স্বৰধ্বনিৰ ভিন ভিন দৈৰ্ঘ্য আছে, সিবিলাকৰ দৈৰ্ঘ্য অণুধ্বনিগত আৰু শব্দৰ অংগ হিচাপে অৱস্থানৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল।"৬ বৈ যোৱা নৈৰ চৌ এটা কিমান জোখৰ, সেয়া কোনেও জুখি দেখুৱাব নোৱাৰে। গতিকে, স্থল হিচাপত যি কোনো যুক্তদলৰ জোখটোৱে এক মাত্ৰাৰ কাল-পৰিমাণটোৰ সঁহাৰি দিয়ে। আনহাতে, যি কোনো বন্ধদলত তাৰ দৃশ্য সময়ৰ দৈৰ্ঘ্য থকাৰ কথা।

e. There is no distinction of length in the sounds of i, ī, u, ū in Assamese.

—Banikanta Kakati; *Assamese, Its Formation and Development*, p. 63

f. All vowels have different degrees of length which is allophonic according to their position of occurrence in a word

—Golok Goswami; *An Introduction to Assamese Phonology*, p. 84

সচৰাচৰ কল্পদল বুলিলে বুলি চিচাপত সেইটো পৰিমাণেই থাকে। কিন্তু অসমীয়া ছন্দত কল্পদলৰ এক অস্তিত্ব ধৰণৰ স্থিতিস্থাপকতা দেখা যায়।^১ ছন্দৰ গতিৰ লগত সামঞ্জস্য ৰাখি সিবোৰ কেতিয়াবা সংকুচিত হৈ এক মাত্ৰা পৰিমাণৰ দৈৰ্ঘ্যবিশিষ্ট হোৱা দেখা যায়। তলৰ উদাহৰণকেইটা ফহিয়াই চালেই কথাষাৰ স্পষ্টকৈ ধৰিব পাৰি।

(১) ॥ ॥
 যৌৱন | যৌৱন
 ॥ ॥
 সৃষ্টিৰ | মৌৱন
 অনাগত | জীৱনৰ | অনাহত | গান
 | (দেৱকান্ত বৰুৱা, যৌৱন)

(২) খন্তেক-যৌৱনা প্ৰিয়া | শোভিছা খন্তেক মাথোঁ। |
 এই মৃত্যুভূমি |
 (দেৱকান্ত বৰুৱা, পৃথিৱী)

(৩) সৃষ্টিৰ দিনাৰে পৰা | আজিল'কে সকলোতে | সৌন্দৰ্যৰ
 বিকাশ বহল |
 (দেৱকান্ত বৰুৱা, দেৱদাসী)

প্ৰথমটো উদ্ধৃতিত 'যৌৱন' শব্দটোৰ 'যউ' কল্পদলটোৱে বিশ্লিষ্ট ৰূপত অলপ দীঘলীয়াকৈ 'য-উ' হৈ দুই মাত্ৰা পৰিমাণৰ সময় লৈছে। কিন্তু, দ্বিতীয়টো উদ্ধৃতিত সেই একেটা কল্পদল খাউকতে মাথোন 'যউ' হৈ সংকুচিত ৰূপত উচ্চাৰিত হৈছে, তাৰ সময়-পৰিমাণো সেইদৰে একমাত্ৰিক মুক্তদলৰ সমান। একেদৰে প্ৰথম উদ্ধৃতিটোৰ 'সৃষ্টিৰ' শব্দটোৰ ভিতৰুৱা 'স্ব' কল্পদলটো আৰু তৃতীয়টো উদ্ধৃতিৰ একেটা কল্পদল যথাক্ৰমে বিশ্লিষ্ট আৰু সংকুচিত ৰূপত বিস্তৃত। কেনেকুৱা পৰিস্থিতিত কল্পদলৰ এনেধৰণৰ দুই ভিন্ন অভিব্যক্তি ঘটে, সেই কথাষাৰ আয়ত্ত কৰাৰ আগতে আমি আৰু কেইবাটাও কথা জানি ল'ব লাগিব। সেয়া স্থানান্তৰত আলোচনা কৰিম।

মুক্তদলৰ অন্তত্বক দীৰ্ঘবৰসমূহো কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত সংকুচিত ছন্দৰ দৰে অসমীয়া ছন্দতো বিকল্পে দুই মাত্ৰা পৰিমাণৰ আয়তনবিশিষ্ট হোৱা দেখা যায়। তলত

১. মাত্ৰাব স্থিতিস্থাপকতা সংকুচিত ছন্দৰ বাবেও অচিন বহন। ইয়াৰ প্ৰমাণস্বৰূপে মন কবিলগীয়া যে, এ আৰু দু অক্ষৰ দুটা বিকল্পে একমাত্ৰিক বুলি ধৰাব স্পষ্ট বিধান এটা আছে। সংজ্ঞিত হুত্ৰটো হল—'এহ্মেৱেতি পুনঃ শিংশলমুৰেৰিকল্প বিধায়কমুদ্র'। —গংগাধৰ, ছন্দামঞ্জৰী ১।১০

ভেনেকুৱা বৈকল্পিক ৰূপৰ দ্বিমাত্রিক মুক্তদলৰ উদাহৰণ থকা দুটা শুৱক দাঙি ধৰা হ'ল :

(১) ঠাট প্রকট পটু কোটি কোটি কপি
গিৰি গৰগৰ পদ ধাৱে

বাৰিধি তাঁৰ তৰি কৰে গুৰুতৰ গিৰি
ধৰি ধৰি সমৰক ধাৱে

(শংকৰদেৱ, বৰগীত)

(২) দৰশিত স্তন্যৰ গোৰ কলেৱৰ
যেছন স্তৰ পৰকাশ
সকল সভাসদ ৰঞ্জন যাকেৰি
দৰশনে পাপ বিনাশ

(মাধৱদেৱ, গুৰু ভটিমা)

ইয়াৰে প্ৰথমটো উদ্ধৃতিত সংস্কৃত উচ্চাৰণৰ ভংগীত এঘাৰটা দীৰ্ঘস্বৰৰ পৰিমাণগত আয়তন প্ৰসাৰিত হৈ পৰিছে, যাৰ কলত মুক্তদল হোৱা সত্বেও সিহঁত দ্বিমাত্রিক ৰূপবিশিষ্ট হোৱা দেখা গৈছে। আনহাতে, দুটা দীৰ্ঘস্বৰৰ মুক্তদলত যাতোন এটাকৈহে যাত্ৰাযুক্ত আয়তনৰ স্বাভাৱিক ৰূপৰ কোনো সালসলনি ঘটা নাই। দ্বিতীয়টো উদ্ধৃতিত তিনিটা দীৰ্ঘস্বৰবিশিষ্ট মুক্তদল প্ৰসাৰিত ৰূপত দ্বিমাত্রিক আয়তনযুক্ত হৈ পৰিছে, আনহাতে, একে ধৰণৰে চাৰিটা দীৰ্ঘস্বৰবিশিষ্ট মুক্তদল একমাত্রিক আয়তনতে বৈ গৈছে। ভালকৈ টলকি চালে বুজিব পাৰি, যিবোৰ ছন্দত সকলোবোৰ কল্পদল সামঞ্জস্যপূৰ্ণভাৱে নিৰ্বিকল্পে দ্বিমাত্রিক, কেৱল সেইবোৰ ছন্দতহে এনে দীৰ্ঘস্বৰবিশিষ্ট মুক্তদলত বৈকল্পিকভাৱে দ্বিমাত্রিক ৰূপৰ অভিযান্ত্ৰিক সম্ভৱপৰ।

আৰু এয়াৰ কথা, অসমীয়া ছন্দত কেতিয়াবা আনকি দুস্বৰবিশিষ্ট মুক্তদলো

প্ৰসাৰিত হৈ ষিমাত্ৰিক ৰূপত অভিব্যক্ত হোৱাৰ দৃষ্টান্ত পোৱা যায়। তলত কেইটামান দৃষ্টান্ত দাঙি ধৰা হ'ল :

(১) শংকৰ মাধৱ | কন্দলী সকলে | কি^১ কৰিলে বীণ^২ ক

সৰ্গদেৱ ৰুদ্ৰ | -সি^১হে কি^১ কৰিলে | ক^১ বীণ^২ কিয় ব^২

(লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা, বীণ-ব'ৰাগী)

(২) আকাশৰ তৰা তৈ^২ | ৰ^২ লাগি চাম ৰৈ

সেউজীয়া শ্বৱনি জেউতি

জোনাকত মিল হৈ | বিমান পথত ৰৈ

ওৰে ৰাতি কৰিম আৰতি

(নলিনীবালা দেৱী, জনমভূমি)

অলপ মন কৰিলেই বুজিব পাৰি, এনেকুৱা দুই মাত্ৰাৰ জোখত পোৱা মৃত্তদল কেইটাৰ ছটা বৈশিষ্ট্য আছে। এটা বৈশিষ্ট্য ৰূপগত, আনটো ভাবগত। ৰূপগত বৈশিষ্ট্যটো হ'ল, সংশ্লিষ্ট দলটো এটা স্বতন্ত্ৰ শব্দ। অকলশৰীয়াকৈ ই এটা অৰ্থযুক্ত শব্দ। ভাবগত বৈশিষ্ট্যটো হ'ল, শব্দ হিচাপে ই যিটো অৰ্থ জ্ঞাপন কৰে, সেই অৰ্থটোৰ ওপৰত বিশেষ জোৰ দি কথাষাৰ কোৱা হয়। প্ৰসংগক্ৰমে কৈ থ'ব পাৰি, দ্বিতীয়টো স্তৱকৰ সংশ্লিষ্ট দলটোত তেনেকুৱা কোনো জোৰ দিয়া হোৱা নাই। তথাপি, সি প্ৰথমটো বৈশিষ্ট্যৰ লগতে আন এটা কাৰণ লৈছে দ্বিমাত্ৰিক ৰূপত অভিব্যক্ত হৈছে। সেই কাৰণটো হ'ল ধ্বনিগত। ধ্বনিৰ দিশৰ পৰা ইয়াৰ মূল অন্তৰ্ধ্বনি^১টো দীঘলীয়া চানেকিৰ। যি কি নহওক, এই ছটা স্তৱকত দেখুওৱা ধ্বনৰ মৃত্তদলবোৰৰ প্ৰসাৰণ আগৰবিধৰ দৰে বৈকল্পিক নহয়—অনিবাৰ্হ ধ্বনৰ।

ঘ. ব্যাষ্টিকৰূপত মাত্ৰা

‘মাত্ৰা’ শব্দটোৰ আৰু এটা অৰ্থ আছে। সেই অৰ্থটো হ'ল, পৰিমাপক। আৰু সহজকৈ ক'বলৈ হ'লে, সংশ্লিষ্ট মাপকাঠিৰ একক। এইটো অৰ্থতেই সংস্কৃতত ‘মাত্ৰা’ শব্দটো সিদ্ধ হৈছে। ‘মীয়াতে অনয়া ইতি মাত্ৰা’—যিহেৰে জোখ লোৱা হয়, সেয়ে মাত্ৰা। আনহাতে, সংস্কৃত ছান্দসিকসকলে য'ত সেই জোখটো পোৱা যায়, তাকো ‘মাত্ৰা’ আখ্যা দি কাম চলাই দিছে, দুই-এটাইত তেওঁলোকে ৰিগিকি-ৰিগিকি আভাস

এটা থৈ গৈছে, পাচৰটো অৰ্থত ইয়াক ‘কলা’ বুলি ক’ব পাৰি। ইংৰাজী ছান্দসিক সকলৰ শব্দভাণ্ডাৰত দুয়োটা অৰ্থৰ বাবে দুটা সুকীয়া শব্দ ফটকটীয়া হৈ আছে। পোনৰটো অৰ্থত ই হ’ল, unit of measure, পাচৰটো অৰ্থত mora। আমি পাচৰটো অৰ্থত অতদিনে সংস্কৃত ছান্দসিকৰ বাট ধৰি চলি অহা ‘মাত্রা’ শব্দটো সলাই অচিনাকি ‘কলা’ শব্দটো প্ৰয়োগ কৰিব খোজা নাই। বৰং, পোনৰটো অৰ্থতহে ‘মাত্রা’ শব্দটোৰ সলনি ‘ব্যষ্টি’ শব্দটো প্ৰয়োগ কৰিব খুজিছোঁ। ব্যষ্টি মানে সমষ্টিৰ ভিতৰুৱা গোট—একক।

প্ৰতিটো বস্তু জোখাৰ প্ৰণালী বেলেগ আৰু সিবিলাকৰ পৰিমাণ নিৰ্দেশ কৰা ব্যষ্টিবোৰো ভিন ভিন। গাখীৰৰ পৰিমাণ জোখে ‘লিটাৰ’ৰ ব্যষ্টিৰে, তাপৰ পৰিমাণ জোখে ‘চেলছিয়াছ’ৰ ব্যষ্টিৰে, ধ্বনি-গাভীৰ্ঘৰ পৰিমাণ জোখে ‘ডেচিবেল’ৰ ব্যষ্টিৰে, ঠিক ধেনেকৈ কাপোৰৰ পৰিমাণ জোখে মিটাৰৰ ব্যষ্টিৰে, তেনেকৈয়ে। ব্যষ্টি হ’ল, মাপকাঠিডালৰ এটা দাগ। আৰু সেই দাগটো কাটি লোৱা হয়, জুখিবলগীয়া বস্তুটোৰে সূক্ষ্ম এটা অংশৰ আয়তনটো লৈ। ছন্দৰ ক্ষেত্ৰতো সেই একেটা কথা। ছন্দপৰ্বৰ ভিতৰুৱা মুক্তদল এটাৰ আয়তনটোৰেই অসমীয়া ছন্দৰ ব্যষ্টি।

অসমীয়া ছন্দতত্ত্বত ব্যষ্টিৰ পৰিমাণে ধ্বনিসমষ্টিৰ দুটা প্ৰকৃতিৰ উমান দিয়ে। কেতিয়াবা ই সংশ্লিষ্ট দলটোৰ কালগত বিস্তাৰৰ পৰিমাণটোৰ উমান দিয়ে। আৰু কেতিয়াবা ই কেৱল সংশ্লিষ্ট দলটোৰ কালনিৰপেক্ষ অৱস্থিতিটোৰ উমান দিয়ে। সহজ ভাষাত ক’বলৈ হ’লে, পোনৰটোৱে উমান দিয়ে দলবিশেষৰ জোখটোৰ, পাচৰটোৱে মাথোন তাৰ লেখটোৰ। ইচ্ছা কৰিলে পোনৰটোক মাত্রাব্যষ্টি^{১১} বুলি ক’ব পাৰি, আৰু পাচৰটোক দলব্যষ্টি^{১২}। ছন্দোলিপি^{১৩} কৰিবৰ সময়ত দুয়োবিধ ব্যষ্টিৰে আশ্ৰয় ল’বলগীয়া হ’ল। এবিধৰ সাংকেতিক ৰূপটো এডাল নাইবা দুডাল লক্ষ্যমান ৰেখা। তাৰ গণনাৰে ছন্দবিভাগবোৰৰ পোনপুনিক সময়-দৈৰ্ঘ্যৰ ধ্বনিসাম্যৰ হিচাপটো পোৱা যায়। আনবিধৰ সাংকেতিক ৰূপটো এটা অৰ্ধচন্দ্ৰ নাইবা এডাল হাইকেন—যথাক্ৰমে মুক্তদল আৰু বদ্ধদলৰ নিৰ্দেশক। তাৰ গণনাৰে ছন্দবিভাগবোৰৰ সংখ্যাগত ধ্বনিসাম্যৰ পোনপুনিক প্ৰদক্ষিণৰ হিচাপটো পোৱা যায়।

৬. প্ৰশ্বন

মাত্রা যিদৰে দলবিশেষৰ কাল-দৈৰ্ঘ্যৰ ব্যষ্টিৰূপ, প্ৰশ্বন^{১৪} সেইদৰে দলবিশেষৰ আপেক্ষিক ধ্বনি-গুৰুত্বৰ জ্ঞাপক ৰূপ। কিছুমান ভাষাৰ ছন্দত প্ৰশ্বনৰ তাৰতম্যৰ ওপৰতে ধ্বনিসাম্যৰ ৰূপকল্প নিৰ্ভৰ কৰে। ইংৰাজী কবিতাৰ ছন্দত প্ৰশ্বনিত আৰু অশ্বনিত

১১. moric unit
১২. syllabic unit

১৩. scansion
১৪. accent

দলৰ বিভাসেই তাৰ ছন্দম্পন্দৰ প্ৰকৃতি নিয়ন্ত্ৰণ কৰে। কোনো কোনো ছান্দসিকে অসবীয়া ছন্দতো, বিশেষকৈ এটা ছন্দবীতিত, প্ৰশ্ননকেই বাই উপাদান বুলি আঙুলিয়াব খোজে।^{১০} কিন্তু, সংগত কাৰণত আমি সেই ধাৰণাটো সমৰ্থন নকৰোঁ। সেই বিষয়ে আমি যথাহানত আলোচনা কৰিম। যি কি নহওক, এইধাৰ কথা স্বীকাৰ কৰিব লাগিব, প্ৰশ্নন বোলা বস্তুটো ছন্দৰ বান্ধোনটোৰ ফালৰ পৰা হওক-নহওক, অন্ততঃ কঁপনিৰ ফালৰ পৰা এক বিশিষ্ট উপাদান।

প্ৰশ্ননৰ সংজ্ঞা নিকপণ কৰিবলৈ লৈ এগৰাকী বিখ্যাত ইংৰাজ ছান্দসিকে লিখিছে, “ছন্দ-সম্পৰ্কীয় আলোচনা-বিলোচনাত বোধকৰোঁ। আটাইতকৈ বেচি বিতৰ্কৰ কেন্দ্ৰ-স্বৰূপ এই প্ৰত্যয়টোৰ সংজ্ঞা যিমানদূৰ সম্ভৱ বিতৰ্কাতীত ৰূপত নিকপণ কৰিবলৈ হ’লে অতি সম্ভাৱ্য ধৰণৰ কোষ-গ্ৰন্থ ৰেব্‌ষ্টাৰ অভিধানৰ উদ্ধৃতিদি ক’ব পাৰি—“যি কোনো দলৰ ওপৰত কৰ্ত্ত্বস্বৰৰ প্ৰবলতৰ হেঁচা অথবা প্ৰফোটনৰ প্ৰয়াস’টোকে প্ৰশ্নন বুলি কোৱা হয়।^{১০} কথা হ’ল, এই ‘কৰ্ত্ত্বস্বৰৰ প্ৰবলতৰ হেঁচা’টো নানা ধৰণৰ হ’ব পাৰে। থোৰতে ক’বলৈ হ’লে, ই ধ্বনিৰ তীব্ৰতাক্ৰান্ত হ’ব পাৰে, গাষ্ঠীৰ্ষসম্বৃত হ’ব পাৰে নাইবা কাল-দৈৰ্ঘ্য সংশ্লিষ্ট হ’ব পাৰে। যিহেঁতু কি নহওক, প্ৰশ্নন বুলিলেই তাৰ এটা আপেক্ষিক বুদ্ধিৰ আভাস থাকে। এই কথাষাৰকে আঙুলিয়াই দি আন এগৰাকী বিশিষ্ট ইংৰাজ ছান্দসিকে লিখিছে, “ছন্দত্বৰ সবহভাগ প্ৰয়োজনতে এই বুলি ক’লেই যথেষ্ট হয় যে, প্ৰশ্নন মানে যি কোনো ধৰণেৰে ৰূপায়িত হোৱা এক প্ৰকাৰ গুৰুত্বময়তা, যাৰ ফলত এটা দল ওচৰতে থকা বাকীবোৰ দলতকৈ বেচি ফটকটীয়া হৈ উঠে আৰু বেচি বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ হৈ উঠে।”^{১১}

১০. তুল বল-অৰ্থাৎ খৰাঘাতৰ প্ৰাধান্য দি উচ্চাৰণ আৰু আকৃতি কৰিব লাগে দেখি ইয়াক বলবৃত্ত বা বলজঙ্ঘ বোলা হয়।

—তীৰ্থনাথ শৰ্মা, সাহিত্য-বিজ্ঞা পৰিক্ৰমা, পৃ. ২২৫

১১. This term, which is perhaps the principal centre of dispute in matters prosodic, and which, even outside strict prosody, is not a little controversial, may be defined, as uncontroversially as possible, in the words of a highly respectable book of reference, to quote Webster's Dictionary, "A superior force of voice, or of articulative effort, upon some particular syllable."

—George Saintsbury : Historical Manual of English Prosody, P. 265

১২. For most of the purposes of prosody, it is enough to say that accent is the emphasis, in whatever way materialized, which makes one syllable stand out in relief and gives its prominence over its neighbours.

—Ezrahon Smith : Principles of English Metre, p. 67

অসমীয়া ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত দেখা যায়, এবিধ ৰচনাৰীতিত প্ৰশ্ননৰ ভূমিক যথেষ্ট স্পষ্ট। ইবিলাকৰ প্ৰতিটো ছন্দবিভাগতে অন্ততঃ একোটাকৈ দল প্ৰশ্ননিত হোৱা কথাষাৰ মন কৰিবলগীয়া। তলত তেনেকুৱা দুটা প্ৰৱকৰ উদাহৰণ দিয়া হ'ল :

(১) ইৰিকতি | মিৰিকতি | বাঁহৰ | শলা

মোমাইৰ | পদূলিত | বান্ধিলোঁ | ঘোৰা

(খেল-খেমাৰিৰ গীত)

(২) এটি ঘৰত | দুটি মাখোন | দুটি মাছুহ | ধৰে

এটি খেলে | লুকাই সপোন | এটি জলি | মৰে

(ৰত্নকান্ত বৰকাকতী, দুটি মাছুহ)

কিন্তু আৰু এটা কথা মন কৰিবলগীয়া, প্ৰতিটো ছন্দবিভাগত প্ৰশ্ননৰ সংস্থাপনত কোনো নিৰ্দিষ্ট ৰূপকল্প নাই, যিটো লক্ষণ ইংৰাজী কবিতাৰ ছন্দত স্পষ্টকৈ দেখা যায়। অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দ সেইটো আৰ্হিত গঢ়ি তুলিবলৈ টান। কাৰণটো আন একো নহয়— অসমীয়া ভাষাৰ সমতলবিশিষ্ট ৰূপ। ইংৰাজীৰ লেখীয়াতকৈ অসমীয়া ভাষাৰ উচ্চাৰণত ধ্বনিতৰংগৰ উঠা-নমা ৰূপৰ তাৰতম্য বৰ বেচি স্পষ্ট নহয়। গতিকে, অসমীয়া ছন্দত প্ৰশ্ননধৰ্মিতাক দলবিশেষৰ ব্যাষ্টি বুলি ধৰিব নোৱাৰি। এগৰাকী অসমীয়া ছান্দসিকে এই বিষয়ে দিয়া মন্তব্যটো বৰং সত্যৰ বেচি ওচৰ। তেখেতে লিখিছে, “প্ৰশ্নন থকা গতিকে যি লবৰ সৃষ্টি হয়, তাতেই বৃদ্ধ অযুগ্ম নিৰ্বিশেষে ধ্বনিয়ে দুই মাত্ৰাৰ মূল্য ল'বলৈ আগবাঢ়ি যায়।”^{১৬} ভাষান্তৰত ক'বলৈ হ'লে, প্ৰশ্ননৰ ভিত্তিত ধ্বনিসাম্য বিচাৰি পোৱা নেযায়, সি কেৱল প্ৰচ্ছন্ন ৰূপত ধ্বনিসাম্যৰ এক বিশিষ্ট অল্পবৰ্ণনৰহে যোগান ধৰে।

দৰাচলতে, অসমীয়া ছন্দত— তাৰ ছন্দস্পন্দৰ প্ৰকৃতি ঘিমানৈই কি বিচিহ্ন নহওক— ধ্বনিসাম্যৰ আচল উপকৰণ হ'ল, সকলোবোৰ দলৰ সমষ্টিগত কাল-দৈৰ্ঘ্য আৰু তাৰ পোন:পুনিক পৰ্য্যাবৃত্তি। আনহাতে, সিবিলাকৰ অন্তৰ্গত স্পন্দনবৈচিত্ৰ্যৰ যোগান ধৰে, কাল-পৰিমাণেৰে নিৰ্দিষ্ট মাত্ৰাবোৰে অথবা কালনিৰপেক্ষ দলসমূহৰ ৰূপে।

। ছন্দবন্ধৰ উপাদান ।

ক ছন্দবন্ধ

ধ্বনিসমষ্টিৰ স্পন্দন মুখৰিত কক্ষপথত বিভিন্ন স্তৰৰ পোনপুনিক ছন্দস্পন্দৰ আধাৰ-
ৰূপসমূহকে ছন্দবন্ধ^১ বুলি কোৱা হয়। সহজ ভাষাত ক'বলৈ হ'লে, ছন্দবন্ধ মানে হ'ল
ছন্দৰ অন্তৰ্ভুক্ত দলসমষ্টিৰ বান্ধোনে ৰূপ দিয়া ছন্দৰ গঢ়, ঠিক যেনেকৈ ছন্দস্পন্দ মানে
হ'ল ছন্দৰ অন্তৰ্ভুক্ত দলসমষ্টিৰে ৰূপনিষে জগাই তোলা ছন্দৰ গতি। ছন্দস্পন্দৰ ৰীতিয়ে
যিদৰে ছন্দৰ প্ৰকৃতিসম্পৰ্কীয় খবৰৰ যোগান ধৰে, ছন্দবন্ধৰ ৰূপে সেইদৰে ছন্দৰ
আকৃতিসম্পৰ্কীয় খবৰৰ যোগান ধৰে। মনত ৰাখিবলগীয়া কথাষাৰ হ'ল, যদিও তাৰ
লগত সাঁচবিলাকৰহে সন্দ্বন্দ, তথাপি ছন্দবন্ধ বোলা বস্তুটো মুঠেই নিশ্চল নহয়।
দৰাচলতে, ছন্দস্পন্দৰ ৰূপকল্পৰেই আনটো পিঠি। বিবোৰক লৈ ছন্দস্পন্দৰ বিভিন্ন
ৰূপকল্প, সেইবোৰকে লৈয়েই ছন্দবন্ধৰ বিভিন্ন স্তৰৰ ৰূপ।

বহুদূৰ পৰ্যন্ত সংগীতৰ তাল আৰু কবিতাৰ ছন্দবন্ধ একেধৰণৰ ধাৰণাবস্তু। সংগীতৰ
ক্ষেত্ৰত দেখা যায়, সময়ৰ খেও ধৰি চলা তবলাৰ লহৰবোৰে গানৰ স্তৰপ্ৰবাহক কিছুমান
সমান অথবা অসমান অথচ নিকষিত ৰূপকল্পত সমান সময়খণ্ডত বিভক্ত কৰি পেলায়।
তবলাচীৰ তবলা-লহৰৰ এনেকুৱা একোটা প্ৰদক্ষিণকে পাৰিভাষিক ৰীতিৰে বোলা হয়
যঞ্চ—যাৰ জনপ্ৰিয় নামটো হ'ল তাল। কবিতাৰ ক্ষেত্ৰত অল্পৰূপ ছন্দস্পন্দৰ একোটা
প্ৰদক্ষিণৰ নাম—চৰণ^২। আকৌ, সংগীতৰ বেলিকা তালৰ বিভাগকেইটাৰ প্ৰতিটোকে
উমৈহতীয়াকৈ বোলা হয় 'পদ'। সচৰাচৰ একোখন তালত এনেকুৱা পদ চাৰিটাকৈ
থাকে, আৰু পদকেইটাৰ নাম পৰ্যায়ক্ৰমে—বিষম, সম, অতীত আৰু অনাহত।
কবিতাৰ ক্ষেত্ৰতো একোটা চৰণত সচৰাচৰ চাৰিটাকৈ পদ থাকে। সংস্কৃত ছান্দসিকে
তাৰে সূত্ৰতো এইদৰে বান্ধিছে, 'পঞ্চং চতুস্পদী'^৩। তাৰ মানে হ'ল—কবিতাৰ প্ৰতিটো
চৰণত চাৰিটাকৈ ছন্দবিভাগ থাকে। আক্ষৰিক ভাষাত যদিও পদত বান্ধিব পৰা
একোষাৰ কথাৰ চাৰিটা ছন্দবিভাগৰ স্পষ্ট নিৰ্দেশ দিয়া হৈছে, আচলতে তাৰ সুষম
ৰূপটোৰ কথাহে সকাষীয়াই দিয়া হৈছে। খোৰতে ক'বলৈ হ'লে, ছন্দবিভাগৰ প্ৰতিটো
ৰূপ আৰু সিবিলাকৰ সময়েত আয়তনটোৰে উমৈহতীয়া নাম ছন্দবন্ধ।

১ metre.

২ verse-line.

৩. গংগাদাস, ছন্দোমঞ্জৰী ১।৪

সংগীতৰ তাল আৰু কবিতাৰ ছন্দবন্ধ দুযোটাৰে মাজত থকা গোটেইবোৰ আন্তৰ্গতীক মিল ফটফটীয়াকৈ ইন্ডিয়াই দেখুৱাব পাৰি। কিন্তু, সেয়া আমাৰ বাবে সিমানে প্ৰযোজনীয় নহয়। মাথোন এইখিনি ক'লেই যথেষ্ট হ'ব কবিতাৰ প্ৰতিটো ছন্দবন্ধৰ প্ৰতিকপক সাংগীতিক তাল বিচাৰি পোৱা যায়। তলত তাৰ তালিকা এখন দিয়া হ'ল :

| ছন্দবন্ধ | মাত্ৰাগত বিস্তাৰ | প্ৰতিকপক তাল |
|------------|------------------|--------------------------|
| চতুৰ্ভূজিক | ২ ২ | ঠুংৰী |
| পঞ্চভূজিক | ২ ৩ বা ৩ ২ | ঝাপতাল |
| ষড়ভূজিক | ৩ ৩ | দাদৰা |
| | ২ ৬ বা ৬ ২ | কপক |
| সপ্তভূজিক | ৩ ৬ বা ৬ ৩ | তেওৰা |
| অষ্টভূজিক | ৪ ৬ | কাফা, কাৱালী |
| | ২ ৩ ৩ বা ৩ ৩ ২ | ত্ৰিপুট তিস্ত (কৰ্ণাটকী) |
| দশভূজিক | ২ ৬ ৪ বা ৪ ৪ ২ | সুৰ ফাক্তা |

লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায়, প্ৰতিটো তালবন্ধৰে বিস্তাৰত দুই অথবা তিনিৰ গুণিতক ৰূপত নহ'লেবা উভয়ৰে মিশ্ৰণৰ ৰূপত সিবিলাকৰ গঢ়টো স্পষ্ট হৈ উঠিছে। এগৰাকী যুৰোপীয়া সংগীততত্ত্ববিদে এই কথাষাৰ মন কৰি লিখিছে, “আচৰিত হ'বলগীয়া তত্ত্বকথাটো হ'ল, আটাইবোৰ মোল সময়-লহৰেই দুই অথবা তিনি, নহ'লেবা উভয়ৰে মিশ্ৰণ থকা চলনেৰে চলে।”^৪ এই কথাষাৰ অসমীয়া ছন্দৰ ক্ষেত্ৰতো সমানে প্ৰযোজ্য। নাথোন অষ্টভূজিক আৰু দশভূজিক ছন্দবন্ধৰ ক্ষেত্ৰত এই ধৰণৰ সম, অসম আৰু বিষম চলনভংগীত দ্বিভূজিক অথবা ত্ৰিভূজিক চালটো সিমানে স্পষ্ট নহয়। আচলতে এই দুবিধ ছন্দবন্ধত নৃত্যৰূপময় চলনতকৈ প্ৰশান্ত প্ৰবাহ একোটাৰে অনুভৱ কৰা যায়।

সাধাৰণতে অসমীয়া ছন্দত ছন্দবন্ধৰ ৰূপকল্প চাৰিৰ পৰা সাত মাত্ৰাৰ ৰূপকল্পতেই পোৱা যায়। প্ৰতিটো ৰূপকল্পৰ বিস্তাৰতে দুই অথবা তিনি, নহ'লেবা উভয়ৰ মিশ্ৰিত সময়-লহৰীৰ লীলাখেলা অনুভৱ কৰা যায়। দীৰ্ঘতৰ ৰূপকল্পৰ ছন্দবন্ধত দ্বিভূজিক অথবা ত্ৰিভূজিক সময়-লহৰীৰ যুগ্ম ৰূপটোহে প্ৰাথমিক উপাদান বুলি ক'বলগীয়া হয়। তাৰ

৪. The surprising fact is that all fundamental time beats run in twos or threes or a combination of the two

—Sigmund Spaeth, The Art of Enjoying Music, p. 23

প্ৰধান কাৰণ হ'ল, 'অঃমাত্ৰিক আৰু দশমাত্ৰিক ছন্দবদ্ধত ধ্বনিৰ অভিব্যক্তিতকৈ ভাৱৰ অভিব্যক্তিয়েহে অগ্ৰাধিকাৰ পায়। সেইকাৰণেই, বহু সময়তে ছন্দবিভাগ আৰু ভাব-বিভাগ দুয়োটা প্ৰায় একাকাৰ হৈ পৰে। উল্লেখ কৰি থ'ব পাৰি, অসমীয়া কবিতাৰ যিটো ছন্দৰীতি আটাইতকৈ বেচি সংগীতময়, তাতেহে ছন্দবিভাগসমূহ ভাব-বিভাগসমূহতকৈ অধিক স্পষ্ট ৰূপত পৰিস্ফুট হৈ উঠা দেখা যায়।

খ ছন্দ আৰু যতি

যি কোনো কথাৰ প্ৰবাহত মাজে মাজে অথবা শেষত থমকি ৰৈ যোৱা ঠাইবোৰকে যতি বুলি কোৱা হয়। গল্প, সংগীত আৰু কবিতা—প্ৰত্যেকৰ ক্ষেত্ৰতে এনেকুৱা বিৰতিবোৰ ধ্বনিপ্ৰবাহৰ প্ৰকৃতি অনুযায়ী ভিন ভিন নিয়মেৰে নিয়ন্ত্ৰিত হয়। গল্পৰ ভাষাত এনেধৰণৰ বিৰতিৰ প্ৰয়োজন ক'ত ক'ত হ'ব, সেয়া নিৰ্ভৰ কৰে কেইবাটাও কথাৰ ওপৰত—বাক্যৰ বিস্তাৰ, অৰ্থৰ সংগতি, ব্যাকৰণগত শব্দ-সংযোজন আৰু বাগ্মিতামূলক শব্দ-বিতৰণ চাৰিওটাৰে সম্বিলিত প্ৰক্ৰিয়াৰ ফলস্বৰূপে। স্বাভাৱিকতে, গল্পৰ ভাষাত বিৰতিৰ ঠাইবোৰ অনিৰ্দিষ্ট আৰু সিহঁতৰ পোনপুনিক আবিৰ্ভাৱো সম্পূৰ্ণৰূপে অনিৰ্ণয়িত। এইবিধ বিৰতিকৈ ভাবযতি* বুলি কোৱা হয়। ইয়াৰে অন্য এটা নাম হ'ল, ছন্দ। ভাবৰ খেও ধৰি চলাৰ কাৰণেই ইয়াক ভাবযতি বোলা হয়। আনহাতে, গীতৰ ভাষাত থমকি থমকি ৰ'বলগীয়া ঠাইবোৰ অনিৰ্দিষ্ট আৰু সিবিলাকৰ সংস্থাপনো ঘটে নিৰ্ণয়িত সময়ৰ অন্তৰে অন্তৰে। কথাৰ ভাষাৰ ছন্দ বা ভাবযতিক যেনেকৈ গঢ়োঁতাল্লৰ উশাহ-নিশাহে নিয়ন্ত্ৰিত কৰে, গীতৰ ভাষাৰ বিৰতিবোৰক তেনেকৈ গাওঁতাল্লৰ জিভাৰ নাচোনে নিয়ন্ত্ৰিত কৰে। আৰু এটা কথা, গীতৰ ভাষাত তালৰ উত্থান-পতনে বাক্যৰ অঙ্গ আৰু অৰ্থৰ সংগতি ইত্যাদিৰ প্ৰয়োজন একোৱেই নেমানে। মাথোন নিকপিত সময়ৰ খেও ধৰি ৰৈ ৰৈ তাৰ কথাখিনি শুবৰ প্ৰবাহ হৈ বৈ যায়। কবিতাৰ ভাষাত কিন্তু দলৰ সমষ্টিবোৰ উচ্চাৰণ কৰোঁতে থমকি থমকি ৰৈ যাবলগীয়া ঠাইবোৰ নিৰ্দেশিত হয়, ছন্দস্পন্দ আৰু অৰ্থযুক্ত কথাৰ প্ৰবাহ দুখোটাৰে যটীয়া প্ৰয়োজনৰ সঁহাৰি জনোৱাৰ বাবে। নিৰ্ণয়িত সময়ৰ মূৰে মূৰে থমকি ৰোৱাৰ প্ৰয়োজনটো একান্ত-ভাৱে ছন্দৰূপৰ। আৰু তাৰ আঁৰে আঁৰে অনতিনিকপিত ব্যৱধানযুক্ত ভাবপ্ৰবাহৰ বিৰতিৰ প্ৰয়োজনটোৱেও ভূমুকিয়াই দাঙলৈ নেপাহৰে। এনেকুৱা বিৰতিসমূহকে বোলা হয় ছন্দযতি* অথবা খাউকতে ক'ব পৰাকৈ, যতি। উল্লেখযোগ্য, ভাবযতিৰ

* *semé-paues.*

• *metrical pause.*

অবিহনেও ছন্দযতিৰ সংস্থাপনত কোনো বাধা নাই। কাৰণ, ভাবযতি আৰু ছন্দযতি অথবা ছন্দ আৰু যতি উভয়ৰে অৱস্থান দুটা বেলেগ মৌল নীতিৰ দ্বাৰা নিৰূপিত। ছন্দৰ অৱস্থান নিৰ্দেশ কৰে, উশাহ সলনি কৰাৰ প্ৰয়োজনে, আৰু যতিৰ অৱস্থান নিৰ্দেশ কৰে, একেলগেথাকৈ নাচি থকা জিভাখন অলপ পৰ থমকি ৰোৱাৰ প্ৰয়োজনে।

যতিৰ অৱস্থানক ছন্দৰো সমান্তৰাল উপস্থিতিয়ে সঁহাৰি জনাওক অথবা নজনাওক, যতি তাৰ আপোন নিয়মেৰে সুবিন্যস্ত ৰূপত নিৰ্দিষ্ট সময়ৰ মূৰে মূৰে অন্তৰ্ভূত হ'বই। ছন্দৰ গতিপ্ৰবাহত যেতিয়াই একোমুঠি দলৰ সংযোজনে ছয়াময়াকৈ এটা নিটোল ৰূপ ল'বলৈ ধৰে, তেতিয়াই একোটা যতিয়ে ভুমুকি মাৰি তাৰ ৰূপটো ফটকটীয়া কৰি তোলেহি। ভাষান্তৰত ক'বলৈ হলে, যতিৰ প্ৰয়োজন ছন্দস্পন্দতকৈ ছন্দবন্ধৰ বাবেহে বেচি। এই কথাষাৰকে এগৰাকী সংস্কৃত ছান্দসিকে অতি ধুনীয়াকৈ কৈ থৈ গৈছে। বোলে, “স্বধীসকলে য'ত য'ত আকুতিটো অন্তৰ নকৰা হৈ পৰে, ত'তে ত'তে মধুৰতাৰ প্ৰয়োজনত যতিৰ অৱস্থান আৱশ্যকীয় বুলি ভাবে।”^৭ ভালকৈ ফাঁহিয়াই চালে, কথাকিত ছাৰ কথা বিৰিডি উঠা অন্তৰ কৰিব পাৰি। প্ৰথম কথাষাৰ হ'ল, জিভাই যেতিয়া একোটা প্ৰয়াসতে এমোকোৰা কথা ক'বলগীয়া হয়, তেতিয়া পাচৰ কথাখিনিত আবেগৰ স্ফুৰ্তিটো ক্ষীণ হৈ আহে। গতিকে, মাজে মাজে থমকি বৈ জিভাক জিৰণি দিবলগীয়া হয়। দ্বিতীয় কথাষাৰ হ'ল, মধুৰতা-সৃষ্টিৰ প্ৰয়োজন পূৰণ কৰাৰ বাবেই গতিৰ লগত যতিৰ বন্ধন। সেই মধুৰতা-সৃষ্টিৰ এক প্ৰধান উপকৰণ হ'ল, সৌম্যবোধ জগাই তোলা। ধোৰতে ক'বলৈ হ'লে, শিল্পৰূপৰ প্ৰয়োজনতে যতিৰ সাৰ্থকতা।

অন্ত এগৰাকী সংস্কৃত ছান্দসিকে যতিৰ ৰূপটো এইদৰে সলসলীয়াকৈ ব্যাখ্যা কৰিছে, “কবিসকলে যাক যতি বুলি কয়, সেয়া হ'ল জিভাৰ জিৰণি-ঠাই। নিজৰ অভিকচি অন্তৰাধী তাকে বিচ্ছেদ বা বিৰাম বুলিও ক'ব পাৰি।”^৮ ইয়াতে এটা কথাৰ আভাস পোৱা যায় ছন্দ আৰু যতিৰ বিশেষ কোনো পাৰ্থক্য নাই। সংস্কৃত ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত কথাষাৰ প্ৰায় শতকৰা শতাংশই সঁচা। সংস্কৃত কবিয়ে যেতিয়া লঘুগুরু দলৰ সমাৱেশেৰে

৭ এরम् यथा यथोद्योगः स्वयम् नोपजायते ।

তথা তথা মধুৰতা নিমিত্তম্ যতিবিন্দতে ॥

—কেদাৰ ভট্ট, বৃত্তবন্ধাক্ষৰ ১১২০

যতিজিহ্বেষ্ট বিৰামস্থানম্ কবিভিকচ্যতে ।

সা বিচ্ছেদবিৰামাভ্যে : পদৈৰ্ৰাচ্য নিজেচ্ছয়া ॥

কবিতা বচনা কৰি যায়, তেতিয়া উশাহে য'ত থমকি ব'ব ধোজে, ত'তে এনেধৰণেৰে একোটা শব্দ বা শব্দাংশ স্থাপন কৰি দিয়ে যে ছন্দৰ লগতে জিভায়েো থমকি ব'ব পৰা একোটা যতিও অৱশ্যস্তৰী হৈ উঠে। অসমীয়া কবিতাতো যতিপ্ৰান্তিক” ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত এই লক্ষণটো পৰিলক্ষিত হয়। আচলতে ই হ'ল শিল্পগত কাৰুকাৰ্যৰ পৰিণতি। কবিয়ে শব্দবোৰ এনেদৰে বাচি লয় যে, শব্দসমষ্টিয়ে যতিৰ মাজতে থমকি ৰোৱাৰ ঘৰ বিচাৰি পায়। কবিতাত যে বাক্যসমূহ সিবিলাকৰ স্বাভাৱিক বিস্তাৰৰ পৰা আঁতৰি ৰুদ্ৰিম বিস্তাৰসেৰে বিস্তাৰ হৈ পৰে, এই নান্দনিক প্ৰয়োজনটোৱেই বহুদূৰ পৰ্যন্ত তাৰ আচল কাৰণ।

যি কি নহওক, অসমীয়া ছন্দত যে ছন্দ আৰু যতিৰ এই সাহচৰ্য সদায় বিচাৰি পোৱা নেহায়, সেয়া পাচলৈ আলোচনা কৰিবলৈ থৈ পোনতে তাৰ তিনিটা কণৰ কথা আলোচনা কৰি লওঁ। তলৰ স্তবক দুটা আওৰাই চালে অলুভৱ কৰিম, যতি তিনি বিষ, আৰু তিনিও বিধৰে তিনি ধৰণৰ ওজন।

(১) নাই সেনা | নাই হাট + নাই পানী | নাই বাট +
নাই বজা | বাজসভা : তাত ||
কাৰেঙৰ | চিন আছে + দেৱে তাত | ৰাতি নাচে +
যৰণৰ | মেলা আছে : হাট।

(বিনন্দ বৰুৱা, গড়গাঁও)

(২) আজিয়েই দিয়া | কামিন'ই কিয় +
কোনে জানে মোৰ | কামি কি হ'ব ||
হেজাৰ হেজাৰ | বছৰ বিষপা +
হয়তো অতীতে | সামৰি থ'ব ||
(যতীন্দ্রনাথ তুৰবা, ওমৰ-তীৰ্থ)

স্বত্বক দুটাৰ ওপৰত চকু ফুৰাই লৈ আওৰালেই অসুভৱ কৰিবলগীয়া হয়, যতি বুলি
 ধমকি বোৱাৰ সময়কণ তিনি প্ৰকাৰৰ। কথাপ্ৰবাহৰ মুখৰতা আৰু সেই মুখৰতাৰ
 বৈচিত্ৰ্য যদিবে ছন্দৰ উপকৰণ, তাৰ মাজে মাজে মৌনতা আৰু সেই মৌনতাৰ ৰূপবৈচিত্ৰ্যও
 সেইদৰে ছন্দ বোলা শিল্পবস্তুটোৰে উপকৰণ। সেই মৌনতাৰ পৰিমাণ য'ত উমান
 পোৱাকৈ প্ৰায় এক মাত্ৰাবাষ্টিৰ সমান, সেই প্ৰাথমিক যতিটোৰে নাম হ'ল, পৰ্বষতি।’’

2. end stopped

30. **foot-pause**

তাকে এডাল আত্মলম্বিক ৰেখাৰে চিহ্নিত কৰা হয়। তাতকৈ অলপ বেচিপৰ ধমকি-বলগীয়া যতিটোৰ নাম পদযতি^{১১} অথবা গুরুযতি^{১২}। তাকে ওপৰৰ কবিতা চুকাকিত চুৰিকা-ৰেখাৰে দেখুওৱা হৈছে। তাৰ পাচত, একেবাৰে শেষত যুগ্মৰেখাৰে দেখুওৱা ঠাইত পটোঁতাজনৰ জিভা সম্পূৰ্ণকৈ ধমকি ৰয়গৈ। তাকে বোলা হয়, পূৰ্ণযতি^{১৩}। পোনৰটো দৃষ্টান্তত বিন্দুৰেখাৰে দেখুওৱাৰ দৰে বহুতো কবিতাত লুপ্তযতি বোলা উপকৰণ এটাও থাকে। ছন্দস্পন্দৰ ধ্বনিয়ে কেতিয়াবা তাত থকা পৰ্বযতিডাল নেওচি যায়। মুঠতে, তিনিওবিধ যতি—পৰ্বযতি, পদযতি, আৰু পূৰ্ণযতি—একাদিক্ৰমে ইঠাইতকৈ সিঠাইত বেচিপৰ ধমকি ৰোৱাৰ মধুৰতা সৃষ্টিৰ সময়।

অসমীয়া ছন্দত কল্পনা কৰি ল'ব পৰা ইযাতকৈয়ো কম পৰিমাণৰ ধমকি ৰোৱাৰ সময়ে নিৰ্দেশ কৰা আৰু দুবিধ যতি আছে। লঘুযতি অথবা পৰ্বযতিতকৈ তাকৰীয়া সময় ধমকি ৰ'বলগীয়া যতিটোকে বোলে উপযতি^{১৪}। উপযতি বাকী তিনিবিধ যতিৰ দৰে ছন্দবন্ধৰ স্থাপত্যৰূপৰ উপকৰণ নহয়, ছন্দস্পন্দৰহে উমিলহৰৰ অন্তৰ্জাপক। তাৰে খেও ধৰি উভতি চালে গম পোৱা যায়, প্ৰতিটো দলৰ উচ্চাৰণ শেষ হোৱাৰো লগে লগে টলকিব নোৱৰা এবিধ যতি পৰে। তাৰে নাম অল্পযতি^{১৫}। তলৰ কবিতাফাকি পঢ়িলেই দুয়োবিধ যতিৰ ৰূপ স্পষ্ট হৈ পৰিব :

প হুম্ ফু লৰ | পা প ৰি ন হয় |

পা প ৰি গ্ৰা গৰ মোৰ |

সু খৰ্ ন হয় | দু খৰ্ ন হয় |

প্ৰেম্ ভ ৰা চ কু লোৰ |

(গণেশ গগৈ, পাপৰি)

সহজতে ধৰিব পাৰি, অল্পযতিবোৰ তাত্ত্বিক দৃষ্টিকোণৰ পৰাহে যতি। দৰাচলতে, সেয়া যতি নহয়, সন্ধিহে।

অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দত সকলোকেইটা ধৰণৰ যতিৰ ভিতৰত পৰ্বযতিয়েই

১১. cursive pause

১২. heavy pause

১৩. full pause

১৪. sub foot-pause

১৫. syllabic pause

আটাইতকৈ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ যতি। কাৰণ, ইয়াৰে খেও ধৰি অসমীয়া কবিতাত প্ৰাথমিক ছন্দবন্ধটোৱে তাৰ মৌল ৰূপটো লভে। আকৌ, ইয়াৰ ভিত্তিতে কবিতাবিশেষৰ চূড়ান্ত ছান্দসিক প্ৰকৃতিটোও নিৰ্ভৰ কৰে। অথচ, এই পৰ্য্যতিটোৰ অৱলম্বনত ধ্বনিপ্ৰবাহৰ পৰ্য্যকনিটো ইমান ক্ষণস্থায়ী যে, তাৰ উমানটো কথমপিহে পোৱা যায়। সংস্কৃত কবিতাৰ ছন্দত অভ্যস্ত কাণে যে সেই যতিটোক যতি বুলি মানিবলৈকে টান পায়। কাৰণ, সংস্কৃত ছান্দসিকে ছেদৰ সঁহাৰি নেপালে যতিক যতি বুলিয়েই নমনা যেন অৱলম্ব কৰা যায়। সেইকাৰণেই, সংস্কৃত ছন্দতন্ত্ৰত ছেদৰো স্বাক্ষৰ থকা পদযতিকহে যতি বুলি কোৱা হৈছে, “যতি মানে বিচ্ছেদ।”^{১৬} আকৌ, সেইকাৰণেই ছান্দসিক গংগাদাসে লিখিছে, “শ্বেতমাণ্ডব্যাকে মুখ্য কৰি অনেক মুনিয়ে যতি নেলাগে বুলিয়েই কয়।”^{১৭} তাৰে প্ৰতিধ্বনি অগ্ৰান্ত আধুনিক ভাৰতীয় ভাষাবিলাকৰ ছান্দসিকসকলৰ আলোচনাতো পোৱা যায়। ছান্দসিক প্ৰবোধচন্দ্ৰ সেনে বাংলা কবিতাৰ ছন্দতৰ প্ৰসংগত কৈছে, “মোৰ কিম্ব ধাৰণা, যতি আৰু ছেদৰ মাজত এই প্ৰভেদ-কল্পনা মাথোন যে নিশ্চয়োক্তন। সেয়ে নহয়, বৰং সি অকাৰণ জটিলতাৰদ্বাৰা ভ্ৰান্তিৰহে সৃষ্টি কৰে।”^{১৮} আমি কিন্তু দুয়োটাৰে পাৰ্থক্য ৰখাটোৰহে পক্ষপাতী, কাৰণ, তাৰ সহায়ত অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ ব্যাখ্যা-বিশ্লেষণ বেচি সহজ হৈ পৰে। তদুপৰি, অসমীয়া ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত কথাকপময় ধ্বনিপ্ৰবাহৰ প্ৰথম বান্ধোনটোৰ গোটেইখিনি সমল পৰ্য্যতিৰ ৰূপতেই পোৱা যায়। হ’ব পাৰে, এই প্ৰাথমিক যতিৰ অৱলম্বনত আমি আশা কৰাৰ দৰে ধ্বনিপ্ৰবাহৰ বিচ্ছিন্নতাৰ ৰূপটো স্পষ্ট হৈ নুঠে, কিন্তু সেইখিনিতে যে ধ্বনিপ্ৰবাহৰ এটা ডাঙৰ চো মাৰ গৈ আন এটা ধ্বনিৰ ডাঙৰ চো উথলি উঠাৰ সন্ধিস্থল, সেয়া যথেষ্ট স্পষ্টকৈ কাণত পৰে। ইংৰাজী কবিতাৰ ছন্দৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত এগৰাকী ছান্দসিকে সুলভকৈ ব্যাখ্যা কৰিছে, “ই অনিবাৰ্য্যভাৱে ছন্দস্পন্দিত বচন-ক্ৰমৰ প্ৰকৃত কৰ্ত্তন নহয়। বাইচাইকেলৰ চেইনডালত অনেক আঙঠি থাকে বুলিয়েই ইয়াৰ ধাৰাবাহিকতা নষ্ট হ’বলৈ নেযায়। বিশ্লেষণৰ সুবিধাৰ কাৰণে আমি প্ৰতিটো আঙঠি সোলোক:ই চাব পাৰোঁ। কিন্তু গৈ থকা অৱস্থাত গোটেইডাল চেইনৰ ধাৰাবাহিকতা

১৬ যতিবিচ্ছেদ :

—পিংগলাচাৰ্য, ছন্দঃস্বৰ্ণ ৩।১

১৭ শ্বেতমাণ্ডব্যাক্ষ নেচ্ছন্তি মুনয়োধতিম্

—গংগাদাস, ছন্দোমঞ্জৰী ১।১৪

১৮ প্ৰবোধচন্দ্ৰ সেন, ছন্দপৰিক্ৰমা, পৃ ১২৪

কই কবি নোৱাৰি।”^{১১} এষা কেৱল বৰ্ণনা হিচাপেই প্ৰাঞ্জল নহয়, অসমীয়া ছন্দত স্বৰ এক তথ্যসংশ্লিষ্ট প্ৰত্যয় হিচাপেও অব্যৰ্থসন্ধানী।

আৰু এযাৰ কথা। অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দত গুৰুত্বপূৰ্ণ অৱস্থান বুলিলেই সচৰাচৰ ছন্দৰো সমান্তৰাল অৱস্থান প্ৰায়-অনিবাৰ্য। বিৰল ক্ষেত্ৰত ছন্দ আৰু যতিৰ সাহচৰ্য নঘটিলেও নঘটিব পাৰে। আনহাতে, য’ত পূৰ্ণযতিৰ অৱস্থান, ত’ত পূৰ্ণছন্দৰ অৱস্থান অৱশ্যস্তাৱী। অসমীয়া ছন্দৰ ৰীতিসম্পৰ্কীয় কথাত আৰু সজ্জাসম্পৰ্কীয় কথাত এইকেইটা মূলনীতিৰ লক্ষণ ভিন ভিন ৰূপেৰে প্ৰতিফলিত। সেয়া সংশ্লিষ্ট বিষয়ৰ আলোচনাত ওলাই পৰিব। যি কি নহওক, তলত এফাকি কবিতাৰ ছন্দত ছন্দ আৰু যতিৰ সহ-অৱস্থানৰ ৰূপটো ফঁহিয়াই দেখুওৱা হ’ল :

নাৱৰীয়া | তোৰ দৰে * | ময়ো ভোল | গ’ইছিলোঁ * |

লেখি লেখি | আকাশৰ * | ৰাতি ফুলা | ফুল * ॥

লুইতৰ | সোঁতে সোঁতে * | ময়ো উটি | ফুৰিছিলোঁ * |

চাই চাই | সন্ধিয়াৰ * | সোণোৱালী | বোল * ॥

(গণেশ গগৈ, নাৱৰীয়া)

যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জাত সদাঃ এইদৰে পূৰ্ণছন্দ আৰু পূৰ্ণযতিৰ পৰিপূৰ্ণ মিলন ঘটে। মাথোন প্ৰবহমান^{১২} ছন্দসজ্জাতহে ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম পৰিলক্ষিত হয়।

গ পৰ্ব আৰু উপপৰ্ব

প্ৰাথমিক যতিৰ বাৰা নিৰ্দেশিত সঁচত ৰূপ লৈ উঠা পৰিমিত পৰিমাণৰ ধ্বনিপ্ৰবাহৰ একোটা খণ্ডকে পৰ্ব বুলি কোৱা হয়। ইয়াৰ আৰম্ভণি হয় একোটা ধ্বনিগুচ্ছৰ উচ্চাৰণ-প্ৰয়াসেৰে আৰু সামৰণি পৰে একোটা যতিৰে। গতিকে, ইয়াৰ প্ৰতিটোৰে অভিব্যক্তি ঘটে, ছুষো মূৰে দুটা যতিৰ মাজত অথবা এমূৰে সম্পূৰ্ণ নীৰৱতা আৰু আনমূৰে এটা প্ৰাথমিক যতিৰ মাজত ধ্বনিত হোৱা দলসমষ্টিৰ মুখৰতাৰে। ছন্দবন্ধৰ প্ৰয়োজনত এনেকুৱা পৰ্বসমূহৰ ক্ৰম ধাৰাবাহিকভাৱে সম-আয়তনবিশিষ্ট নাইবা একান্তৰ

^{১১} তুল. it does not necessarily involve actual cutting of the sequence of rhythmical utterance The continuity of a bicycle chain is not destroyed by the fact that it contains a number of constituent links We can dissect for purposes of analysis, but the chain in its working state is continuous

—Egerton Smith, Principles of English Metre, nn. p 9

^{১২}. ran on verse

কপকল্পত দুটা ভিন্ন আয়তনবিশিষ্ট হোৱাটোৱেই বাঞ্ছনীয়। এই দুটা কপকল্পৰ বাহিৰেও ভিন্ন ধৰণৰ কপকল্পত পৰ্বসমূহ বিস্তৃত হোৱাৰ দৃষ্টান্তও অসমীয়া ছন্দত প্ৰচুৰ পৰিমাণে পৰিলক্ষিত হয়। যি কি নহওক, আমি পোনতে কেইটামান সহজ দৃষ্টান্তৰ ওপৰতে চকু ফুৰাই ল'ব খুজিছোঁ। দৃষ্টান্তকেইটা হ'ল,

- (১) কত আভা | কত প্ৰভা | মনোমোভা | মনোৰমা || ৪ ৪ ৪ ৪
কত কবি | কত ছবি | যাচে চুমা | নিৰুপমা || ৪ ৪ ৪ ৪
(গণেশ গগৈ, সৌন্দৰ্য)

- (২) আজি মোৰ | হাঁহা ফুলপাহি |
কালিল'ই | লেবেলি শুকায || ৪ ৬ ৭ ৬
আজি যাক | বুকুৰে সাবটেঁ। |
কালিল'ই | কেনিবা লুকায || ৪. ৬ ৪ ৬
(যতীন্দ্ৰনাথ দুৱৰা সপোনৰ স্তৰ)

- (৩) ফুলনিত্তে কোনে | নিশা নাচিছিল |
ছিগি ৰ'ই গ'ল মণি || ৬ ৬ ৮
ৰঙিলীৰ ভাৱ | হাঁহি নাচোনৰ |
ৰ'ল চিন এইকণি || ৬ ৬ ৮
(চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা, নিষৰ)

- (৪) নামিলা সিদিনা | ধৰাৰ ধূলিত |
আকাশী কপৰি | জেউতি ৬ ৬ ৬ ৩.
পৰলত তুমি | ফুলালা সিদিনা |
চম্পা শেৱালি | সেউতী ৬ ৬ ৬ ৩
(দেৱকান্ত বৰুৱা, উৰণী-বিদায়)

- (৫) আমি মাটিৰ পুতলা | নাচিব লাগিছোঁ |
কোনে নচায় | নেদেখোঁ ৮ ৬ ৫ ৩
আমি কাৰবাৰ ৰাহী | বাজিব লাগিছোঁ |
কোনে বজায় | নেদেখোঁ
(হুগেশ্বৰ শৰ্মা, বিশ্ব-ভাৱনা)

এই আটাইকেয়োটা দৃষ্টান্ততে প্ৰতিটো চৰণবন্ধৰ ভিতৰৰ পৰ্বসমূহৰ ক্ৰম সজাই ৰোৱা আছে একোটা নিৰ্দিষ্ট কপকল্পৰ বিস্তাৰত। প্ৰথমটো দৃষ্টান্তৰ আটাইকেয়োটা

পৰ্বৰ দৈৰ্ঘ্য সমান, দ্বিতীয়টো দৃষ্টান্তৰ পৰ্বসমূহৰ ক্ৰমত চুটাকৈ অসমান পৰ একান্তৰ বিস্তাৰত আছে, আৰু শেষৰ দৃষ্টান্তত কোনোটো পৰ্বই কাৰো সৈতে সমান নহয়। এই পৰ্ব-বিস্তাৰৰ আধাৰতে তিনিওবিধৰ নাম ক্ৰমে সমবৃত্ত, অসমবৃত্ত আৰু বিষমবৃত্ত।^{২১} তৃতীয় আৰু চতুৰ্থ দৃষ্টান্ত দুটা যদিও মূলতঃ সমবৃত্ত ৰূপৰ, তথাপি পোনৰটোৰ অন্তিম পৰ্বটো অল্প দীঘলীয়া আৰু পাচৰটোৰ অন্তিম পৰ্বটো অল্প চুটি। পোনৰটোক কয় অতিপূৰ্ণ পৰ্বিক, পাচৰটোক কয় অপূৰ্ণ পৰ্বিক।^{২২} আৰু এঘাৰ কথা, চতুৰ্থটো দৃষ্টান্তৰ অপূৰ্ণ পৰ্বটো যে তাৰ আগৰ পৰ্বটোৰ লগত বৃদ্ধ হৈ অতিপূৰ্ণ পৰ্ব বুলি বিবেচিত নহ'ল, তাৰো এটা কাৰণ আছে। কাৰণটো হ'ল, অসমীয়া ছন্দত ন মাত্ৰা আঘতনৰ পৰ ৰূপ অকল্পনীয়। সেই বিষয়ে বিস্তাৰিত আলোচনা পাচত কৰা হ'ব।

অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দত অপূৰ্ণ পৰ্ব আৰু অতিপূৰ্ণ পৰ্বৰ ব্যৱহাৰ ব্যতিক্ৰমতকৈ নিয়ম বুলিয়েই ক'ব পাৰি। মন কৰিবলগীয়া কথাষাৰ হ'ল, অপূৰ্ণ পৰ্বত পূৰ্ণ পৰ্বৰ লেখতাক ঘাটি পৰা মাত্ৰাব্যাপ্তি কেইটা মৌনতাৰ লেখেৰে পূৰাই লোৱা হয়। অপূৰ্ণ পৰ্বৰ পাচত থকা পূৰ্ণঘতিৰ মৌনতাই তাক সামৰি লয়। গতিকে, ধ্বনিপ্ৰবাহৰ অন্তত পূৰ্ণঘতিৰ অৱস্থানত উচ্চাৰিত ধ্বনিৰ এটা মধুৰ মুহূৰ্ত্তা অন্তৰ্ভূত হয়। অন্তিম পৰ্বটো যেতিয়া পূৰ্ণ পৰ্বৰ ৰূপত পোৱা যায়, তেতিয়া সেই মুহূৰ্ত্তাৰ অম্লভূতিটো অকণো পোৱা নেযায়। প্ৰশ্ন উঠে, তেনেহ'লে দেখোন অতিপূৰ্ণ পৰ্বই ঠেলা-হেঁচা কৰিহে অন্তিম দলকেইটাৰ মুখৰতাৰ বাবে ঠাই আজৰাই দিয়ে। আচলতে, অতিৰিক্ত দলকেইটাৰ আগতে পৰ্বঘতিটো কাণৰ কুহৰত ক্ষীণকৈ বাজি উঠে। আৰু সেই মচ খাই যোৱা লুপ্ত যতিটোৰ কথা পাহৰি যোৱাৰ বাবেই পাচৰ অপূৰ্ণ পৰ্বটোও এটা অতিপূৰ্ণ পৰ্বৰ অংশ যেন লাগে।

অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দত পৰ্বৰ স্থান অধিতীয় আৰু তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। পৰ্বৰ সহায়তে ছন্দবন্ধৰ প্ৰাথমিক ঐক্যবোধ ওপজে আৰু ছন্দস্পন্দৰো প্ৰাথমিক বৈচিত্ৰ্যবোধ অন্তৰ্ভূত হয়। তদুপৰি, পৰ্বৰ সহায়তে ছন্দৰ দ্বিতীয় আৰু তৃতীয় স্তৰ দুটাতো সেই ঐক্যবোধ আৰু বৈচিত্ৰ্যময় স্পন্দনৰ বুগল মিলন অম্লভৱ কৰিব পাৰি। তাৰে পোনৰটো বান্ধোনৰ নাম চৰণবন্ধ। মনত ৰাখিবলগীয়া কথাষাৰ হ'ল, চকুৰে দেখা পোৱা শাৰী আৰু কাণেৰে শুনা চৰণ দুয়োটা বেলেগ ধাৰণাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। শৃঙ্খতাৰ পৰা আৰম্ভ হৈ পূৰ্ণঘতিত ওৰ পৰা গোটেইটো দলসমষ্টিৰে নাম চৰণ। গতিকে, সচৰাচৰ কাণেৰে শুনা একোটা চৰণ কেইবাটাও চকুৰে দেখা শাৰীত বিস্তৃত হৈ থকাটোৱেই সাধাৰণ নিয়ম

২১ isometrical, anisometrical আৰু dissometrical

২২ hypermetric আৰু catalectic

বুলি ক'ব পাৰি। তেনেকুৱা কেইবাটাও চৰণবন্ধৰ সমষ্টিয়েই ছন্দৰ স্তৱকবন্ধ। অসমীয়া কবিতাত আটাইতকৈ সৰু স্তৱকৰ ৰূপটো পোৱা যায়, যুগ্মক^{২*} বান্ধোনত, আৰু আটাইতকৈ ডাঙৰ স্তৱক পোৱা যায়, অষ্টক^{২*} ৰূপত।

আৰু এযাৰ কথা, অসমীয়া ছন্দত স্তৱকৰ ভিতৰুৱা চৰণবোৰৰ দৈৰ্ঘ্য সমান হোৱাটোৱেই যথেষ্ট নহয়, চৰণৰ ভিতৰুৱা পদবোৰো একেটা ৰূপকল্পৰ হোৱাটো বাঞ্ছনীয়। সেই কাৰণেই, চৰণৰ বিপৰীতে প্ৰতিষ্ঠিত চৰণবিশেষৰ দৈৰ্ঘ্য একে হোৱা সত্ত্বেও, ভিন্ন ধৰণৰ ৰূপকল্প থকা চৰণ সংযোজন কৰিলে ছন্দ গঠন ঘটে। উল্লেখযোগ্য যে, স্তৱকৰ শেষতহে ছন্দস্পন্দৰ প্ৰদক্ষিণটো সম্পূৰ্ণ হয়। আৰু, সেই প্ৰদক্ষিণ কাৰ্যৰ প্ৰত্যাহৰ্ত্তনৰ কক্ষপথত একে ধৰণৰ গতি আৰু যতিৰ ৰূপকল্প বাঞ্ছনীয়। তলত আমি চাৰিটা বেলেগ কবিতাৰ পৰা চাৰিটা সমদৈৰ্ঘ্যৰ চৰণ বুটলি লৈছো :

- (১) স্মৃতি বিলাই যোৱা | গোলাপৰ পাহি
(লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা, কবিতা)
- (২) এৰোঁতে ব্ৰজক | শ্ৰামৰ মোহিনী | বাহী
(পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা, কবিতা)
- (৩) নৱ পৰিণীতা | বালিকা বধূৰ | কোমল হিয়াৰ
(লক্ষ্মীধৰ শৰ্মা, মৰণ-দেৱতা)
- (৪) লজ্জাকৰণ | কঁপা গুঁঠ | অৰমিতা | কুমাৰী বধূৰ
(হোমেন বৰগোহাঞি, ৰাতিৰ প্ৰাৰ্থনা)

এই কেইটা চৰণৰ সহায়ত সমদৈৰ্ঘ্যৰ চৰণযুক্ত দুটা যুগ্মক সাজি উলিয়াব পাৰি, এইদৰে :

- (১) স্মৃতি বিলাই যোৱা | গোলাপৰ পাহি ৮ ৬ = ১৪
এৰোঁতে ব্ৰজক | শ্ৰামৰ মোহিনী | বাহী ৬ ৬ ২ = ১৪
- (২) নৱ পৰিণীতা | বালিকা বধূৰ | হৃদয় আতুৰ ৬ ৬ ৬ = ১৮
লজ্জাকৰণ | কঁপা গুঁঠ | অৰমিতা | কুমাৰী বধূৰ ৪ ৪ ৪ ৬ = ১৮

এই দুটা কাল্পনিক যুগ্মকত চৰণে-চৰণে অন্ত্যমিল যে আছেই, ইয়াময়াকৈ অলপীয়া অৰ্থব্যঞ্জনাবোৰো সঁহাৰি আছে, তথাপি দুয়োটাতে ছন্দপতন ঘটিছে। কাৰণ, ইটো চৰণৰ

ৰূপকল্পৰ লগত সিটো চৰণৰ ৰূপকল্পৰ মিল নাই। সহজেই সিদ্ধান্ত কৰিব পাৰি, চৰণৰ লগত চৰণ গাঁথি স্তবকবন্ধৰ ৰূপ দিওঁতে কবিয়ে সদায় প্ৰতিসম পৰ্বসমূহৰ বান্ধোনবোৰত একেটা পৰিমাণৰ দৈৰ্ঘ্য অটুটকৈ ৰাখে—কোনো ধৰণৰ হীন-ডেচি ঘটিবলৈ নিদিখে।

অসমীয়া ছন্দৰ মৌল উপকৰণ পৰ্বৰ ৰূপটো ভাঙি চালে তাতকৈয়ো চুটি কিছুমান ছন্দবিভাগ পোৱা যায়। ইবোৰকে উপপৰ্ব বুলি কোৱা হয়। পৰ্বৰ লগত প্ৰাথমিক যতিৰ যিটো সম্পৰ্ক, উপপৰ্বৰ লগতো উপযতিৰ সেইটোৱেই সম্পৰ্ক। পৰ্বৰ গঢ়টো যিদৰে প্ৰাথমিক যতিৰ অৱস্থানে নিয়ন্ত্ৰণ কৰে, উপপৰ্বৰ গঢ়টোও সেইদৰে উপযতিৰ অৱস্থানে নিয়ন্ত্ৰণ কৰে। উপপৰ্বৰ ৰূপটো বুজি পাবলৈ হ'লে, তলৰ স্তবক দুটা পঢ়ি চাব পাৰি:

(১) হৰথহু ভাঙি ৰামে | সীতাক লভিলে || ৪ ২ ২ / ৩ ৩
উঠিল গোৱৰ বাণী | ৰাজ সমাজত || ৩ ৩ ২ / ২ ৪
জয় জয় শবদিলে | অন্তেষ পুৰত || ৪ ৪ / ৩ ৩
সীতাক সহাদ তাৰ | দূতী আহি দিলে || ৩ ৩ ২ / ২ ২ ২
(দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মা, সীতা-স্বয়ম্বৰ)

(২) মন পহুমৰ | পাহ মেল খালে |
পোহৰ চুমি || ২ ৪ / ২ ২ ২ / ৩ ২০
দিনৰ কিৰণ | নামিল ধৰাত |
হুমালা 'তুমি || ৩ ৩ / ৩ ৩ / ৩ ২
(দেৱকান্ত বৰুৱা, তুমি নাই)

স্তবক দুটা বিশ্লেষণ কৰি চালে, পৰ্বসমূহৰ ভিতৰুৱা উপপৰ্বকেইটাৰ লক্ষণসমূহ স্পষ্ট হৈ উঠে। প্ৰথমতে, উপপৰ্ব বুলিলেই ভাষাৰ স্তবক তাৰ গঠনটো একোটা স্বতন্ত্ৰ শব্দৰ। অৱশ্যে, মূল শব্দটো একমাত্ৰৰ মূল্যযুক্ত দল নহলে, সেই শব্দটোৱে উপসৰ্গ-পৰসৰ্গবোৰক উপপৰ্বৰ ভিতৰুৱা কৰি নলয়। দ্বিতীয়তে, উপপৰ্বসমূহৰ ক্ৰমত এটা সামঞ্জস্যপূৰ্ণ ধাৰাবাহিকতা থাকিব লাগিব। সেই ক্ৰমটোত হয় আৰোহী ছন্দস্পন্দ^{২৫} অথবা অৱৰোহী ছন্দস্পন্দ^{২৬} থাকিব লাগিব, নহ'লেবা সমতলীয় ছন্দস্পন্দ^{২৭} থাকিব লাগিব। ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম কেতিয়াও নঘটে। তৃতীয়তে, কোনো ক্ষেত্ৰতেই উপপৰ্বৰ দৈৰ্ঘ্য চাৰি মাত্ৰাব্যাপ্তিকৈ সৰহীয়া নহয় আৰু দুই মাত্ৰাব্যাপ্তিকৈ তাকৰীয়া নহয়।

২৫. Rising rhythm

২৬. falling rhythm

২৭. levelled rhythm

মনত ৰাখিবলগীয়া কথাষাৰ হ'ল, উপপৰ্বৰ যোগফলটো লৈয়েই পৰ্বৰ দৈৰ্ঘ্য। উপপৰ্ব আৰু পৰ্বৰ মাজত আৰু কেইবাটাও পাৰ্থক্য আছে। প্ৰথমতে, পৰ্বৰ ক্ষেত্ৰত কাচিৎহে তাৰ অৱলম্বনস্বৰূপ পৰ্য্যতিয়ে শব্দক বিস্তৃষ্ট কৰে। আনহাতে, উপপৰ্বৰ ক্ষেত্ৰত তাৰ লগৰীয়া উপমতিয়ে শব্দবিশেষক সচৰাচৰ বিস্তৃষ্ট নকৰাকৈ নেথাকে। কাৰণটো হ'ল, পৰ্য্যতিৰ ক্ষেত্ৰত ধ্বনিপ্ৰবাহ যিদৰে উমান পোৱাকৈ সঁচাসঁচিকৈয়ে বিচ্ছিন্ন হৈ পৰে, উপমতিৰ ক্ষেত্ৰত ধ্বনিপ্ৰবাহ সেইদৰে বিচ্ছিন্ন হৈ নপৰে, উপমতিৰ অৱস্থান কম-বেচি পৰিমাণে তাৰিক বুলিয়েই ক'ব পাৰি। যি কি নহওক, পৰ্ব আৰু উপপৰ্ব দুয়োটাৰে ক্ষেত্ৰত কোনো ৰুদ্ধদলৰ মাজত মাত্ৰাৰ খেও ধৰি যতিৰ অৱস্থান অসম্ভৱ। দ্বিতীয়তে, দুটা ওচৰাওচৰিকৈ থকা পৰ্বৰ মাজত যিদৰে কেতিয়াবা যতিৰ লগতে ছেদেও ভূমুকি মাৰি যাবহি পাৰে, দুটা ওচৰাওচৰিকৈ থকা উপপৰ্বৰ মাজত ছেদৰ সঁহাৰি ভুলতো পোৱা নেযায়। তৃতীয়তে, উপপৰ্বৰ নিজস্ব আয়তনত সচৰাচৰ কোনো ধ্বনিতৰংগৰ সম্পূৰ্ণ ৰূপটো পোৱা নেযায়, তাত কেৱল ধ্বনিতৰংগৰ উত্থান অথবা পতনটোহে পোৱা যায়। আনহাতে, পৰ্বৰ আয়তনত ধ্বনিতৰংগৰ উত্থান-পতন উভয়ৰে অভিব্যক্তি সম্পূৰ্ণকৈ পোৱা যায়। আৰু, উত্থান-পতনৰ শীৰ্ষবিন্দুটো সচৰাচৰ তাৰ মধ্যভাগতেই অন্তৰ্ভূত হয়। চতুৰ্থতে, চৰণৰ লগত চৰণ গাঁথি যাওঁতে যিদৰে প্ৰতিসম পৰ্ববিলাকৰ আয়তন সদায় একেটা ৰূপৰ হ'ব লাগে, উপপৰ্বৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰতিসাম্যৰ প্ৰশ্ন মুঠে, বৰং তাৰ বৈচিত্ৰ্যতহে ছন্দৰ আচল সৌন্দৰ্য বুলি ক'ব পাৰি। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, পৰ্বৰ সৌন্দৰ্য ছন্দবন্ধৰ সৌম্যৰূপত আৰু উপপৰ্বৰ সৌন্দৰ্য ছন্দস্পন্দৰ বৈচিত্ৰ্যময়তাত।

এইধিনিতে পৰ্ব আৰু চৰণৰ মধ্যৱৰ্তী এবিধ ছন্দবিভাগৰ কথা উল্লেখিয়াই থ'ব পাৰি। সেয়া হ'ল, গুৰুযতিৰ দ্বাৰা নিৰ্দেশিত পদবন্ধ^{২৮}। পদ যদিও দৰাচলতে পৰ্বৰেই যুগ্মৰূপ, অসমীয়া কবিতাৰ বাই ছন্দৰীতিটোত পৰ্বতকৈ পদৰ ভূমিকাহে বেচি তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। তদুপৰি, সেইটো ছন্দৰীতিত কেতিয়াবা পৰ্ব আৰু পদৰ মাজত থকা পাৰ্থক্যটোও লোপ পাই যোৱা যেন পৰিলক্ষিত হয়। যথাস্থানত সেই বিষয়ে বহলাই আলোচনা কৰা হ'ব।

ঘ মৌলমাত্ৰা আৰু অভিপৰ্ব

মাত্ৰাব্যষ্টিৰ লেখত পোৱা মুখৰিত দলৰ সলনি মৌলতাৰে অভিব্যক্ত সময়-দৈৰ্ঘ্যৰ একক সমূহকে মৌলমাত্ৰা^{২৯} বুলি কোৱা হয়। অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দতত্ত্ব ধাৰণাটোৰ

২৮. cesura

২৯. silent mora

প্রয়োজনীয়তা এইখিনিতেই যে, ইযাৰ অতিশ্ব স্বীকাৰ কৰিলে বহুতো ভাল কবিতাত প্ৰতিসম পৰ্বসমূহৰ মাজত থাকিবলগীয়া দৈৰ্ঘ্যৰ মিল বিচাৰি নেপাই হাবাখুৰি খাবলগীয়া হ'ব পাৰে। আনহাতে, নিয়ম ভাঙি কোনোবাটো মুক্তদলত দুই মাত্ৰাৰ মূল্য আৰোপ কৰি নাটনি পৰা দৈৰ্ঘ্যৰ মাত্ৰাব্যাপ্তি পুৰাই লোৱাৰ উপায় নাই। অতি বেচি, ইমানকে ধৰি ল'ব পাৰি যে, যতিৰ আগত থকা পৰ্ববিশেষৰ অন্তিম মাত্ৰাটো কিছু পৰিমাণে প্ৰলম্বিত হৈ এটা তানলৈ ৰূপান্তৰিত হৈছে। কিন্তু, সংশ্লিষ্ট পৰ্বটোৰ ছন্দোগিপি কৰিবলৈ ল'লেই খেলিমেলি লাগিব। অন্তিম মাত্ৰাটোৰ পাচত থকা যতিৰ ওপৰতো মাত্ৰাব্যাপ্তিৰ সংস্থাপন অকল্পনীয়। ঠিক তেনেবোৰ ঠাইতে প্ৰয়োজন অনুসৰি মৌন-মাত্ৰাৰ অন্তিত্ব স্বীকাৰ কৰি ল'বলগীয়া হয়। তলৰ কবিতাফাকিত তাৰে হুটামান দৃষ্টান্ত দাঙি ধৰা হ'ল :

| | |
|----------------------------------|---------|
| যোৱন যোৱন | ৪ ৪ |
| অন্তৰ বন্বন | ৪ ৪ |
| অশ্বৰ হেৰাৰ দুন্দুভি নাদ | ৪ ৪ ৪ ২ |
| ধ্বংসৰ আৰতি ০ | ৬ ৩ + ১ |
| পাৰ্থৰ সাৰথি ০ | ৪ ৩ + ১ |
| উন্মাদ উন্মাদ আজি উন্- মাদ | ৪ ৪ ৪ ২ |

(দেৱকান্ত বৰুৱা, যোৱন)

কোনোবাই তৰ্ক কৰি ক'ব পাৰে, গোটেই বস্তুটোৱেই দেখোন কাল্পনিক। স্বীকাৰ কৰিব লাগিব, সঁচাসঁচিকৈয়ে ই কাল্পনিক। দৰাচলতে, পাচত থকা যতিটোৰ অবস্থানত থমকি ৰোৱাৰ সময়খিনিহে উৎকৃষ্টি উঠে। তথাপি, সেই কাল্পনিক ধাৰণাটোৰ প্ৰয়োজন অতি বেচি। এই সন্দৰ্ভত ইংৰাজী প্ৰশ্ননী ছন্দতো লুপ্ত-প্ৰশ্নন^{৩০} বোলা বস্তু এটা কল্পনা কৰি লোৱা হৈছে। ইংৰাজ ছান্দসিকে ধাৰণাটো স্মৃদ্ধকৈ ব্যাখ্যা কৰিছে, “বাৰ বাজিবৰ সময়ত যেনিবা বাৰটা ঘণ্টাৰ শব্দ শুনিবলৈ কাণ উগাই থাকোঁতেই মাজতে ক'ৰবাত বৰতোপৰ গুলীৰ শব্দই এটা ঘণ্টাৰ কোব কাণত পৰিবলৈকে নিদিলে, তথাপি শুনোতাজনে ক'ব নোৱৰাকৈয়ে সেই কোবটোও সঠিক ঠাইতে গগনাৰ ভিতৰত

নধৰাকৈ নোথাকে।”৩১ সেই একেধাৰ তত্ত্বকথা মৌনমাত্ৰাৰ ক্ষেত্ৰতো একেদৰেই প্ৰযোজ্য।

মৌনমাত্ৰাৰ অস্তিত্বটো স্বীকাৰ কৰি ল’লেই অসমীয়া ছন্দত থকা অপূৰ্ণ পদ, অপূৰ্ণ পদ আৰু অতিপদৰ অস্তিত্বহিত ছন্দম্পন্দৰ আচল সৌন্দৰ্য্যকপটো অল্পভৱ কৰিবলৈ সহজ হৈ পৰে। উদাহৰণস্বৰূপে, পোনতে অপূৰ্ণ পদৰ কথাষাৰকে লোৱা যাওক। তলৰ কবিতাফাকিৰ দুয়োটা চৰণৰে অন্তিম পদটো অপূৰ্ণ ৰূপত আছে, আৰু সেই অপূৰ্ণ অংশটোত প্ৰয়োজনীয় ব্যষ্টিৰ মৌনমাত্ৰা স্থাপন কৰি লৈছে।:

পোহৰাই মোৰ | নিশাৰ আকাশ |

তিমিৰ ভৰা ০।

উদিলা সিদিনা | পুৱতীৰ বেণে |

তুমি নে তৰা ০ ॥

(দেৱকান্ত বৰুৱা, তুমি নাই)

কথাষাৰ বুজিবলৈ টান নহয়, মৌনমাত্ৰাৰ খেও ধৰি পঢ়ি চালে প্ৰতিটো চৰণৰ অন্তত অন্তিম দলটো এক মধুৰ মুছনাৰে আলোড়িত হৈ উঠে। পদটো পূৰ নো-হওঁতেই হঠাতে থমকি বৈ গ’লে শেষ পদটোৰ সেই মুছনাটো মুঠেই ধৰিব পৰা নগ’লহেঁতেন— চৰণৰ শেষ ধ্বনিটোও উকা হৈয়েই ব’লহেঁতেন।

ঠিক একেদৰে অপূৰ্ণ পদৰ ক্ষেত্ৰতো মৌনমাত্ৰাৰ সংযোজনে পদযতিৰ আচল থমকনিটোৰ সৌন্দৰ্য বঢ়াই তোলে। ক্ষীণ হৈ অহা ধ্বনিৰ মুছনাটো কঁপি কঁপি শুকুতাৰ লগত মিহলি হৈ যায় : তলত এটা উদাহৰণ দাঙি ধৰা হ’ল :

ক্ৰপদ নন্দিনী | মনে গুণি ০০ + স্বামীসকলৰ | বাক্য গুণি ০০ +

ৰাজহংসগতি | চলি যাস্ত ধীৰে | ধীৰ ০০ ০০ ॥

যথাত আছন্ত | দেৱ হৰি ০০ + নৃপতিসকলে | মধ্য কৰি ০০ +

তথাত চলিলা | বহে নয়নৰ | নীৰ ০০ ০০ ॥

(ৰাম সৰস্বতী, মহাভাৰত সভাপৰ্ব)

৩১. ভুল. If we attend to the strokes of a clock striking twelve and have counted six, but just when the seventh stroke should be heard the mid-day gun is fired so that the stroke is not actually heard, we supply it in imagination and say ‘seven’ at the right moment, and when the next is heard count it ‘eight’

—Egerton Smith, op cit., p. 10.

সন্দেহ নাই, বাহিৰৰ পৰা দেখাত কবিতাফাকিৰ গাঁথনিটো ৬ ৪ | ৬ ৪ | ৬ ৬ ২
বিভাগসতে পৰিকল্পিত। কিন্তু, মৌনমাত্ৰাৰ সংস্থাপনে গাঁথনিটোৰ সিপাৰে থকা ছন্দৰ
আচল ৰূপনিটোৰ স্বল্প ৰূপটো উজলাই তোলে। আমাৰ দেশৰ গাৰে-ভূঁষে চহাস্বৰীয়া
পাঠকে ‘মহাভাৰত’ৰ লেছাবী গাওঁতে চাৰি মাত্ৰাৰ পৰ্ববোৰকো টানি টানি শুধু ছয়
মাত্ৰাৰ পৰ্ব কৰিয়েই গায়। তাতেহে তাৰ গীতময় ৰূপটো ফুটি উঠে।

অতিপৰ্ব^{৩২}-ৰ কথাষাৰ অলপ সূকীয়া। অতিপৰ্ব বোলা বস্তুটো যেনিবা গীতৰ
সুৰৰ আডি। সংগীতজ্ঞসকলে মাজে মাজে তালৰ ঘেৰৰ বাহিৰত কেইটামান স্বৰ থৈ
তাৰে পৰা গীতটো আৰম্ভ কৰে। সেই অংশটোকে আডি বুলি কোৱা হয়। দৰাচলতে,
সি আগৰ কলিটোৰে ভগা-ছিগা অংশ বুলিহে ক’ব পাৰি। কবিতাৰ ছন্দতো অতিপৰ্ব
বোলা বস্তুটো তেনেকুৱাই। যেনিবা সেই অংশটো মৌনতাৰ মাজৰ পৰা ফুটো নে-
ন্তফুটোকৈ ফুটি উঠা কথাৰ কাকলি, আৰু ফুটি উঠোতেই যিটোৰে ভুমুকিয়াই
গাৰহিয়েই। তলত তাৰে দৃষ্টান্ত দাঙি ধৰা হ’ল :

০০ তুমি] দূৰণিৰ | প্ৰেমিকৰ | হেপাহৰ | ব্যাঘ্ৰ হিয়া- | খনি ০০ ॥

০০ তুমি] বিৰহিণী | অন্তৰৰ | মিলনৰ | বলিয়া বঁ- পনি ০০ ॥

০০ তুমি] মিলনৰ | প্ৰথমতে | লাজুকৰ | ৰূপি উঠা | বুক ০০ ॥

০০ ভূমি] সন্দৰীয়ে | সন্দৰত | মিলনৰ | তৃপ্তিহীন | স্মৃথ ০০ ॥

(অম্বিকাগিৰী ৰায়চৌধুৰী, তুমি)

প্ৰতিটো চৰণৰ ছন্দিত ধ্বনিৰ ৰূপটো জিলিকি উঠে, যেনিবা সি মৌনতাৰ ক্ৰে’মত
বান্ধি যোৱা একোমাকি কথাৰ মাদুৰী। তাকে উকা ভাষাৰে ক’বলৈ হ’লে, অতিপৰ্ব বোলা
বস্তুটো যেনিবা অপূৰ্ণ পৰ্বৰেই বিপৰীত ৰূপ। অপূৰ্ণ পৰ্বত মৌনমাত্ৰাবোৰ থাকে মুখৰিত
মাত্ৰায়ুক্ত পৰ্বটোৰ পাচত, আৰু অতিপৰ্বত সিবোৰৰ অৱস্থান মাত্ৰায়ুক্ত পৰ্বটোৰ
সমুখত। তাতকৈয়ো ডাঙৰ পাৰ্থক্যটো হ’ল, চকুৰে দেখাত যদিও দুয়োবিধ পৰ্ব
সংশ্লিষ্ট চৰণটোৰেই অংশ, কাণেৰে শুনাও কিন্তু অতিপৰ্বটো এটা স্বতন্ত্ৰ কণিকা-চৰণ
বুলিয়েই ক’ব পাৰি। তাৰ সমুখৰ ফালে থাকে প্ৰয়োজনীয় মৌনমাত্ৰাকেইটা আৰু
পাচফালে থাকে একোটা পদযতি। তাকে লৈয়েই অতিপৰ্বৰ সৌন্দৰ্য।

॥ ছন্দৰীতিৰ ধাৰা-উপধাৰা ॥

ক পৰম্পৰাগত ধাৰণা

কবি আৰু ছান্দসিক সকলোৰে উমৈহতীশ ধাৰণা, অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দত তিনিটা বিশিষ্ট ছন্দৰীতি প্ৰচলিত। বহুদিন ধৰি তেওঁলোকে এই ৰীতি তিনিটাক চিনি পাই আহিছে এই তিনিটা নামেৰে—মাত্ৰাবৃত্ত, অক্ষৰবৃত্ত আৰু স্বৰবৃত্ত। কিন্তু, ৰীতিকেইটাৰ বৈশিষ্ট্য কি আৰু কিহৰ ভিত্তিত সিহঁতৰ ভিতৰত পাৰম্পৰিক প্ৰভেদ, সেই সম্পৰ্কে ধাৰণাটো বৰ স্পষ্ট নহয়। চলি অহা ধাৰণাটো আছিল, এনেকুৱা ধৰণৰ : মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দটো সংস্কৃতৰ জতিচ্ছন্দৰ লেখীয়া, আৰু তাৰ ধ্বনিসাম্য পোৱা যায় মাত্ৰাৰ গণনাৰে, অক্ষৰবৃত্ত ছন্দটো সংস্কৃতৰ বৃত্তচ্ছন্দৰ লেখীয়া, আৰু তাৰ ধ্বনিসাম্য পোৱা যায় আখৰৰ গণনাৰে, আৰু স্বৰবৃত্ত ছন্দটো হ'ল লৌকিক কবিৰ ছন্দ, আৰু তাৰ ধ্বনিসাম্য পোৱা যায় প্ৰতিটো 'অথও ধ্বনি'ৰ ভিতৰুৱা স্বৰধ্বনিৰ গণনাৰে। কবি-সমালোচক ডিম্বেশ্বৰ নেওগে সেই ধাৰণাটোকে পাটত তুলিছিল এইদৰে—'বৃত্ত অথবা অক্ষৰবৃত্ত ছন্দত পৰিমাণটো জুখি উলিওৱা হয় আখৰৰ লেখেৰে। জাতি অথবা মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দত তাকে জুখি উলিওৱা হয় মাত্ৰাৰ সমষ্টিৰে। অক্ষৰবৃত্ত ছন্দত আখৰৰ সংখ্যা একে ৰাখি ব্যঞ্জন বৰ্ণৰ সংখ্যা বঢ়াই যাব পাৰি। মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দত মাত্ৰাৰ সমষ্টি নবঢ়োৱাকৈ সংযুক্ত বৰ্ণ ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰি, কিন্তু তাৰ ফলত আখৰৰ সংখ্যা কম হৈ আহে। এই দুটাৰ বাহিৰেও পুৰণি অসমীয়া গীত-মাতত আৰু এবিধ ছন্দ ব্যৱহৃত হৈছিল, য'ত বহুতো ব্যঞ্জনান্ত আখৰ থাকিলেও স্বৰধ্বনিবোৰৰ সমষ্টিত ছন্দৰ পৰিমাণ পোৱা যায়। এইবিধ ছন্দকে স্বৰবৃত্ত আখ্যা দিব পাৰি।'^১

ভালকৈ ফাৰিয়াই চালে বুজিব পাৰি, ছন্দৰীতিৰ এই বিভাজন দৰাচলতে নিভুল নহয়। মাত্ৰাবৃত্ত আৰু স্বৰবৃত্তৰ ভিত্তি দুটা মানি ল'লেও তথাকথিত অক্ষৰবৃত্ত ছন্দৰীতিৰ ভিত্তিস্বৰূপে আখৰৰ নিদেশটো মুঠেই মানি ল'ব নোৱাৰি। ছন্দ আৰু ছন্দত্বৰ সম্পৰ্ক কাণেৰে শুনা ধ্বনিৰ লগতহে, চকুৰে দেখা আখৰৰ লগত নহয়। সংস্কৃত ছান্দসিকসকলে অৱশ্যে 'অক্ষৰ' শব্দটো অথও ধ্বনি তথা দল আৰু বৰ্ণ তথা আখৰ

অৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰিছিল।^১ সেই কাৰণেই, অসমীয়া ছন্দৰ আলোচনাত সেই শব্দটোৰ ব্যৱহাৰে কিছু খেলিমেলি সৃষ্টি কৰাৰ সম্ভাৱনা। স্বাভাৱিকতে, অসমীয়া ভাষাত শব্দটোৰ প্ৰথমটো অৰ্থতকৈ দ্বিতীয়টো অৰ্থ হৈছে অধিক প্ৰাধান্য লাভ কৰে। আকৌ, দ্বিতীয়টো অৰ্থ ল'লেও, সেই ৰীতিটো স্বৰবৃত্ত ৰীতিৰ লগত অভিন্ন হৈ পৰাৰ সম্ভাৱনা। কাৰণ, ভালকৈ ফুহিয়াই চালে বুজিব পাৰি, স্বৰবৃত্তি ছন্দৰীতিৰ ধ্বনিসাম্য নিৰ্ভৰ কৰে সমাৱিষ্ট দলসমূহৰ সংখ্যাৰ ওপৰত। নক লেও হ'ব, যি কোনো দলতে মাথোন এটাহে স্বৰধ্বনি থাকে।

আন এগৰাকী ছন্দজ্ঞানী সমালোচকে সমগ্ৰাটোৰ সমাধান কৰিবলৈ অসমীয়া শব্দৰ উচ্চাৰণত প্ৰচুৰ পৰিমাণে থকা হসন্ত-হলন্ত ধ্বনিবোৰ সংস্কৃতৰ লেখীয়াকৈ স্বৰাস্ত ধ্বনিৰে উচ্চাৰণ কৰি সমাৱিষ্ট দলৰ লেখেৰে ধ্বনিসাম্য নিৰ্ণয় কৰাৰ কথা কৈছে। তেখেতে কথাষাৰ ব্যাখ্যা কৰি কৈছে, “ক্ৰন্দন বোলেওঁতে অক্ষৰ হ'ল ক্ৰ ন দ ন এই তিনিটা। পিছে সংস্কৃতত ছন্দৰ প্ৰযোজনত অক্ষৰৰ সংখ্যা লগতে গণনাৰ স্তবিধাৰ্থে ক্ৰ ন্দ ন এইৰূপে অক্ষৰ বুলি গ্ৰহণ কৰে। অসমীয়া পদ গোৱাৰ উচ্চাৰণ মতেও ‘ক্ৰন্দন’ শব্দটোত তিনিটা অক্ষৰ (Syllable)। আধুনিক অসমীয়া অক্ষৰ ছন্দতো ক্ৰন্দন তিনিটা অক্ষৰ বুলিলে ভুল হ'ব। কাৰণ, আধুনিক উচ্চাৰণমতে ক্ৰন্দনহে আৰু তেতিয়া অক্ষৰ হ'ব ক্ৰন দন এই দুটা। পিছে তথাপি অক্ষৰ ছন্দত তিনিটা অক্ষৰ বুলিয়েই ধৰা হয়।”^২ থোৱতে ক'বলৈ হ'লে, সমালোচকগৰাকীয়ে একেখিনি কথাকে কবিতা বুলি পঢ়োঁতে এটা ধৰণেৰে পঢ়ি ছন্দতত্ত্বৰ তথ্য বুলি পঢ়োঁতে অন্য এটা ধৰণেৰে পঢ়ি সমগ্ৰাটোৰ সমাধান কৰাৰ ব্যৱস্থা দিছে। নক'লেও হ'ব, যুক্তিৰ ফালৰ পৰা তেনেকুৱা এটা কৃত্ৰিম ব্যৱস্থা ছন্দতত্ত্বত সম্পূৰ্ণৰূপে অচল। আচল কথাষাৰ হ'ল, এইগৰাকী সমালোচকেও চকুৰে দেখা আখৰকে অক্ষৰ বুলি ধৰি লৈছে। প্ৰমাণস্বৰূপে,

১. ভুল, অক্ষৰং বৰ্ণনিৰ্মাণং বৰ্ণমপ্যক্ষৰং বিহু।

—Monier Williams

সামুদ্ভাৰণ্ণ ৱিসৰ্গী চ শুকৰ্ভৱেৎ ।

বৰ্ণঃ সংযোগপূৰ্ণ্ণ তথা পাদান্তগোহপি ত্ৱা ॥

—গংগাদাস, চন্দে মঞ্জৰী ১১১১

সংযুক্তান্ত দীৰ্ঘ সামুদ্ভাৰং ৱিসৰ্গসংমিশ্ৰম ।

ৱিজ্ঞেয়মক্ষৰং শুক পাদান্তস্থ-দ্রিক্ৰেণ ॥

—কালিদাস, শ্ৰুতবোধ ২

২. তীৰ্থনাথ শৰ্মা : সাহিত্য বিত্তা পৰিক্ৰমা, পৃঃ ২০২

তেখেতে কৈছে, “অসমীয়া ছন্দৰ প্ৰয়োজনত বৃত্ত অমৃত্ত সস্থৰ ব্যঞ্জন, অস্থৰ ব্যঞ্জন আৰু শুদ্ধস্থৰ প্ৰত্যেককে অক্ষৰ বুলি ধৰিলে সূত্ৰ দিয়া সূকৰ হ'ব আৰু অথবা জটিলত, বহুত হাত সাৰিব পাৰি।”^৪ ধাৰণা হয়, সূত্ৰ দিয়াৰ প্ৰয়োজনতেই বৰ, তেখেতেহে অগ্ৰা জটিলতাৰ সৃষ্টি কৰিছে।

এইগৰাকী সমালোচকে অৱশ্যে তথাকথিত অক্ষৰবৃত্ত ছন্দৰীতিৰ ব্যাখ্যা দিবলৈ লৈ স্ববৃত্ত ছন্দৰীতিৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰবোজ। কথাখিনি মিহলাই আৰু বেচি খেলিমেলিৰ সৃষ্টি কৰা নাই। কিন্তু, স্ববৃত্ত ছন্দৰীতিৰ ব্যাখ্যা দিবলৈ লৈ তাৰ ধ্বনিসাম্যৰ উপকৰণ বিচাৰি পাইছে অলপ এটা ধ্বনিগুণত। সেই কাৰণেই, তেখেতে অসমীয়া কবিতাৰ তৃতীয়টো ছন্দৰীতিৰ নাম থৈছে—বলবৃত্ত। অকল সেয়ে নহয়, মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীতিৰ নিদৰ্শন এটাকে বলবৃত্ত ছন্দৰীতিৰ নমুনা বুলি দেখুৱাই তেখেতে আৰু এখাৰ খেলিমেলি লগোৱা কথাৰ অন্তৰ্ভাৱণা কৰিছে ‘বলবৃত্ত বিলাকো মূলতে মাত্ৰাছন্দ, কাৰণ মাত্ৰাৰ দ্বাৰাই ছন্দৰ পৰ্যবিলাক নিয়ন্ত্ৰিত হয়।’^৫ আনহাতে, তেখেতে মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীতিৰো সংজ্ঞাটো যিদৰে দিছে, সি সংস্কৃত কবিতাৰ লগুণ্ডৰ ছন্দৰ বাবেহে উপযোগী। সেই সংজ্ঞাটোৱে আটাইবোৰ মুক্ত আৰু বদ্ধদলৰ মাত্ৰাব্যষ্টিবৃত্ত ছন্দসম্পন্দৰ ভিত্তিত ধ্বনিসাম্য বিচাৰি পোৱা ছন্দকৃতিক সামৰি নলয়। সেইবাবেই, তেখেতে অনেক মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীতিৰে ৰচিত কবিতাক স্ববৃত্ত অথবা অক্ষৰবৃত্ত ছন্দৰ নিদৰ্শন বুলি দেখুওৱাৰ প্ৰয়াস পাইছে।

অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দৰীতিকেইটাৰ সম্পৰ্কে এনেবোৰ অস্পষ্ট ধাৰণাৰ মূলতে আছে, প্ৰতিটো ৰীতিৰ বাবে ভিন ভিন ব্যষ্টিৰ ভিত্তিত ধ্বনিসাম্য নিৰ্ণয়ৰ কল্পনা কৰা কথাষাৰ। কোনো কবিয়েই কবিতা লেখিবৰ সময়ত মাত্ৰা তথা কলা, অক্ষৰ তথা আখৰ আৰু স্বৰ তথা দল—এই তিনিবিধ ব্যষ্টিৰ ভিতৰত কোনোবাটোৰ জোখেৰে জুখি পোৱা ধ্বনিসাম্য লৈ কবিতা ৰচনা নকৰে। সেয়ে হোৱা হ'লে, অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দ তিনিটা বেলেগ জাতিৰ ভিত্তিত নিণাত হ'লহেঁতেন। আচলতে অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দত ব্যৱহৃত মুক্তদল আৰু বদ্ধদলৰ স্তনিৰ্দিষ্ট ব্যষ্টিমূলাৰ তিনিটা ভিন্ন অভিব্যক্তিৰ ভিত্তিতেই তিনিটা ছন্দৰীতিয়ে গঢ় লৈ উঠিছে। তিনিওটা ৰীতিৰ ছন্দতে ব্যষ্টিসমূহৰ মান নিৰ্ণয় কৰি দিছে, মুক্তদলৰ স্থিৰ কালব্যাপ্তিয়ে। আনহাতে, তিনিওটা ৰীতিৰ ছন্দত বদ্ধদলৰ কালব্যাপ্তিৰ ৰূপ ভিন ভিন ধৰণেৰে অভিব্যক্ত, তাৰে খেও ধৰি তিনিওটা ৰীতিৰে

৪ তথা, পৃ ২০৪

৫ তথা, পৃ ২০৫

ছন্দস্পন্দ যিদৰে ভিন ভিন, ছন্দবন্ধৰ বান্ধোনৰ ৰূপকেইটাও সেইদৰে বিচিত্ৰ। সেইটো ছন্দবীতিৰে নাম মাত্ৰাবৃত্ত, য'ত প্ৰত্যেকটো ৰুদ্ৰদলৰ মাত্ৰাগত মূল্য নিৰ্ধাৰক ৰূপত যি কোনো মুক্তদলৰ হুণ্ডণ। সেইদৰে, সেইটো ছন্দবীতিৰে নাম যৌগিক, য'ত প্ৰতিটো ৰুদ্ৰদলৰ মাত্ৰাগত মূল্য স্থিতিস্থাপক ৰূপত শব্দৰ দেহত অবস্থান অচ্যুতায়ী কেতিয়াবা মুক্তদলৰ সমান আৰু কেতিয়াবা তাৰ হুণ্ডণ। আনহাতে, তৃতীয়টো ছন্দৰে নাম স্বৰবৃত্ত, য'ত প্ৰতিটো ৰুদ্ৰদলৰ মাত্ৰাগত মূল্য সচৰাচৰ যি কোনো মুক্তদলৰ সৈতে সমান। পোনৰ দুটা বীতিত ছন্দস্পন্দৰ যোগান ধৰে মুক্তদল আৰু ৰুদ্ৰদলৰ কালগত ব্যাপ্তিৰ অমিল পৰিমাণে। শেষৰটো বীতিত কিন্তু তাৰ যোগান ধৰে চন্দ্ৰোবিধ দলৰ ৰূপগত অভিব্যক্তিৰ বিভিন্ন বৈচিত্ৰ্যই। এগৰাকী ছান্দসিকে এইটো বিষয়ত ঘাইকৈ প্ৰশ্নৰ ভূমিকাৰ কথা স্মৰিছে, “তাত প্ৰশ্নৰ যথেষ্ট মূল্য আছে আৰু মাত্ৰাই তাত গৌণ ৰূপতহে দেখা দিয়ে।”*

আৰু এষাৰ কথা, অসমীয়া ছন্দত ৰুদ্ৰদলৰ মাত্ৰাগত মূল্যৰ স্থিতিস্থাপকতা যৌগিক ছন্দবীতিৰ ক্ষেত্ৰত যিমান সামঞ্জস্যপূৰ্ণ, স্বৰবৃত্ত ছন্দবীতিৰ ক্ষেত্ৰত যিমান সামঞ্জস্যপূৰ্ণ নহয়। স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত ৰুদ্ৰদলৰ স্বাভাৱিক মাত্ৰাগত মূল্য মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দত ব্যৱহৃত হোৱাৰ দৰে পৰিণালিত ৰূপত দুটা মাত্ৰাব্যষ্টিৰ লেখীয়া নহ'লেও সংকুচিত ৰূপত মুক্তদলৰ দৰে সম্পূৰ্ণৰূপে এক মাত্ৰাব্যষ্টিবৃত্তও নহয়। আচলতে, তাৰ স্বাভাৱিক মাত্ৰাগত মূল্যয়ো ৰূপগত অমিলৰ উপকৰণ হৈয়েই ছন্দস্পন্দৰ বৈচিত্ৰ্যৰ যোগান ধৰে।

খ মাত্ৰা আৰু ব্যষ্টি

আগতে কৈ অহা হৈছে, সংস্কৃত ছন্দশাস্ত্ৰসমূহত ‘মাত্ৰা’ শব্দটো দুটা অৰ্থত ব্যৱহৃত হৈ আহিছে। অৰ্থ দুটাৰ মূল প্ৰভেদৰ কথা মনত নৰখাৰ বাবেই অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দত বৃত্ত ছন্দবীতি সম্পৰ্কীয় ধাৰণাবোৰ ধূৱলিকুঁৱলী হৈ উঠে। যেতিয়ালৈকে আমি শব্দটোৰ অৰ্থ দুটা ভালকৈ ফিহিয়াই লৈ সেই বিষয়ে ধাৰণাটো স্পষ্ট কৰি নলওঁ, তেতিয়ালৈকে ছন্দবীতিৰ বিভাগ তিনিটাৰ বৈশিষ্ট্য অস্পষ্ট হৈ ৰোৱাটো অনিবাৰ্য।

প্ৰথম অৰ্থত ‘মাত্ৰা’ শব্দটো অকল ছন্দৰ ক্ষেত্ৰতেই ব্যৱহৃত নহয়। যেই কোনো বস্তু জুখিবৰ সময়ত যিহকে একক হিচাপে লৈ সংশ্লিষ্ট বস্তুটোৰ জোখ লোৱা হয়, তাকে মাত্ৰা বুলি কোৱা হয়। এইটো অৰ্থত ধানৰ দোণ বা কিলোগ্ৰাম, গাখীৰৰ সেৰ বা লিটাৰ, কাপোৰৰ গজ বা মিটাৰ, সময়ৰ প্ৰহৰ বা ঘণ্টা—এই সকলোবোৰেই সংশ্লিষ্ট বস্তুৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰযুক্ত মাত্ৰা। কোনোবাটোৱে ভৰ, কোনোবাটোৱে আয়তন, কোনোবাটোৱে

দৈৰ্ঘ্য আৰু কোনোবাটোৰে বিস্তৃতিৰ পৰিমাণটোৰ সঠিক উমান দিয়া হয়। সেই উমানটো দিওঁতে আগত সংখ্যা এটা বহুৰাই সংশ্লিষ্ট মাত্ৰাটোৰ একক বুজোৱা শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰা হয়। পুৰণিকালত এই এককবোৰৰ একোটা নাম আছিল, আৰু বৰ্তমান কালত সিবোৰৰ দশমিক পদ্ধতিৰে ব্যৱহৃত কিছুমান নতুন নাম হৈছে। ধ্বনি শিল্পৰ ক্ষেত্ৰত তাহানিও কোনো নাম নাছিল, এতিয়াও কোনো নাম ওলোৱা নাই। সংগীতত হওক, কবিতাত হওক, সেই নাম নোহোৱা এককটোক মাথোন মাত্ৰা বুলিয়েই চলাই দিয়া হৈছে। সংগীত শাস্ত্ৰত এই মাত্ৰা শব্দটোৱে বুজায়, ‘পাঁচোটা লঘু অক্ষৰ উচ্চাৰণৰ সময়’^৭, ধ্বনিশিল্প সম্পৰ্কিত ‘তন্ত্ৰসাৰ’ৰ মতে, ‘বাঁও আঠুটোৰ পিনে তললৈ নিবলৈ হাতখনৰ যিখিনি সময় লাগে, মুনিসকলে তাকে মাত্ৰা বুলি কয়’^৮, আন এঠাইত আছে, ‘আঠুৰ ওচৰত ঘূৰাই আনিবলৈ হাতখনৰ যিখিনি সময় লাগে সেয়েই মাত্ৰা’^৯, ‘তৈত্তিৰীয়া প্ৰাতিশাখা’ৰ স.জ্ঞাটো আৰু ধুনীয়া—‘নীলকণ্ঠ চবাইৰ এযাৰ মাতৰদ ময়কণেই মাত্ৰা’।^{১০} কবিতাৰ ছন্দত শেৰৰ দুটা সংজ্ঞাৰ সময়খিনি এটা হৃদয় দল উচ্চাৰণ কৰিবলৈ লগা সময়খিনিৰ সমান। আৰু এযাৰ কথা মানি ল’বলগা হয়, এইটো অৰ্থত ‘মাত্ৰা’ শব্দটো স্থিৰনিৰ্দিষ্ট। সেইকাৰণেই, আমি এই বিশেষ অৰ্থটো বুজাবৰ বাবে ‘বাষ্টি’ শব্দটো ব্যৱহাৰৰ পক্ষপাতী।

দ্বিতীয়টো অৰ্থত ‘মাত্ৰা’ মানে তাৰ কালগত পৰিমাণ। এইটো অৰ্থত কালগত পৰিমাণত অভিব্যক্ত সংশ্লিষ্ট লঘৰ দ্বাৰা নিৰ্ণীত দলৰ ৰূপটোকে মাত্ৰা বুলি কয়। মনত ৰাখিবলগীয়া কথাখাৰ হ’ল, এই মাত্ৰা দলৰ বস্তুৰূপটোহে—তাক জোখা মাপকাঠিডালৰ একক মান নহয়। বিভিন্ন ভাষাৰ বহুতো ছান্দসিকে ইয়াৰ নাম ‘কলা’ থ’ব খোজে।^{১১}

৭ পঞ্চলম্, ক্ষৰোচ্চাৰণমিতি মাত্ৰেহ কথ্যতে

—শাস্ত্ৰ’দেৱ, সংগীতৰহস্যকৰ ৫।৬

৮ বামজামুনি তন্ত্ৰসুত্ৰমণ, ব্যৱতা ভবেৎ।

কালেন মাত্ৰা সা জ্যেযা মুনিৰ্ভৱেদপাৰগৈে।।

—তন্ত্ৰসাৰ

৯ কালেন ব্যৱতা পাণিঃ পৰ্যেতি জামুমণ্ডল সা মাত্ৰা

১০ চাৰন্ত বদতে মাত্ৰাম্

—তৈত্তিৰীয়া প্ৰাতিশাখা

১১. তুল জ্যেয়. সৰ্বাষ্টমধ্যাদি গুৰৱোহ্ম চতুষ্কলাঃ।

গণচতুৰলঘুপেতা. পঞ্চাখাদিষ্ সংস্থিত্য.।।

—গঙ্গাধাস, ছন্দোমঞ্জৰী ১।১০

টট ঠডঢাণ মজ ৰে গণভেজা হোস্তি পঞ্চ আকথবও।

তপচতদা অহসংখং ছন্ডক উত্তি দ্বকলাহ্।।

—প্ৰাকৃত পৈঙ্গলম ১।১২

সন্দেহ নাই, আগৰটো অৰ্থৰ স্থিৰনিৰ্দিষ্ট বস্তুটোৰ বাবে 'মাত্ৰা' শব্দটো সংৰক্ষিত কৰি থৈ পাচৰটো অৰ্থৰ স্থিৰনিৰ্দিষ্ট বস্তুটোৰ বাবে 'মাত্ৰা' শব্দটো সংৰক্ষিত কৰি থৈ পাচৰটো অৰ্থৰ স্থিতিস্থাপক দলৰ ক্ষেত্ৰত 'কলা' শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰিব পৰা হ'লে কেইবাটাও সমস্যা আপোনাআপুনি সমাধান হৈ গ'লহেঁতেন। সেয়ে হ'লে, ৰীতি তিনিটাৰো নাম অতি সহজতে কল্যাবৃত্ত বা কলামাত্ৰিক, দলবৃত্ত বা দলমাত্ৰিক আৰু যৌগিক ৰাখিব পৰা হ'লহেঁতেন। তথাপি, আমি পৰিচিত নামকেইটা সলাই অচিনাকি নামৰ সূত্ৰৰি বজাব খোজা নাই। মাথোন ব'ত চিনাকি নামে স্বাৰ্থকতাৰ আভাস দিযে, সেইবোৰ ঠাইত বিকল্প হিচাপে বিজ্ঞানসন্মত নামকেইটাৰ ব্যৱহাৰ কৰা হ'ব পাৰে।

এতিয়া প্ৰশ্ন হ'ল, অসমীয়া কবিতাৰ এই যে তিনিটা ছন্দবীতি আছে, তাৰ প্ৰত্যেকটোৰে ব্যাটীবোৰ একেডাল মাপকাঠিৰ নে ভিন ভিন মাপকাঠিৰ? উত্তৰটো স্পষ্ট একেডাল মাপকাঠিৰ—মাথোন প্ৰত্যেকৰে ধ্বনিসাম্য বিচাৰি পোৱা যায় তিনিটা বেলেগ প্ৰণালীৰে। উল্লেখযোগ্য, অসমীয়া ছন্দৰ তিনিওটা ৰীতিতে যি কোনো মুক্তদলেই সংশ্লিষ্ট ছন্দটোৰ ধ্বনিসাম্যৰ মানস্বৰূপ ব্যাটি। কেৱল সেই ব্যাটিৰ সম্পৰ্কত প্ৰতিটো ছন্দবীতিত ৰুদ্ধদলৰ মূল্য ভিন ভিন। মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিত তাৰ মূল্য নিৰ্বিকল্পৰূপে দুগুণ, যৌগিক ৰীতিত তাৰ মূল্য শব্দৰ ভিতৰত অৱস্থানভেদে দুগুণ অথবা সমান, আৰু স্বৰবৃত্ত ৰীতিত তাৰ মূল্য সচৰাচৰ সমান। ৰুদ্ধদলৰ এই ব্যাটিপৰিমাণৰ তাৰতম্য দুটা কাৰণত ঘটে। প্ৰথম কাৰণটো হ'ল, মাত্ৰাবৃত্ত আৰু যৌগিক ৰীতি দুটাত সমাৱিষ্ট দলবোৰৰ কালগত পৰিমাণৰ যোগদলৰ সমতাৰ ওপৰতে পৰ্ববোৰৰ ধ্বনিসাম্য নিৰ্ভৰ কৰে, কিন্তু স্বৰবৃত্ত ৰীতিত সমাৱিষ্ট দলবোৰৰ কালনিৰপেক্ষ সংখ্যাৰ সমতাৰ ওপৰতহে পৰ্ববোৰৰ ধ্বনিসাম্য পোৱা যায়। দ্বিতীয় কাৰণটো হ'ল, মাত্ৰাবৃত্ত আৰু যৌগিক ৰীতি দুটাৰ মাজত লম্বৰ তাৰতম্য, যাৰ ফলস্বৰূপে মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিত সকলোবোৰ ৰুদ্ধদলৰ মাত্ৰিক আয়তন তথা উচ্চাৰণ-কাল পৰিশীলিত ৰূপত সদায় দুগুণ, আনহাতে যৌগিক ৰীতিত সিবিলাকৰ মাত্ৰিক আয়তন স্বাভাৱিক ৰূপত স্থিতিস্থাপক মূল্যৰে প্ৰতিফলিত।

আৰু এটা প্ৰশ্ন উঠে স্বৰবৃত্ত ৰীতিত যে কেৱল কালনিৰপেক্ষ সংখ্যাৰ সমতাৰেই পৰ্ববোৰৰ ধ্বনিসাম্য পোৱা যায়, তাত ভিন ভিন পৰিমাণৰ ৰুদ্ধদলৰ সমাবেশৰ ফলস্বৰূপে কালগত পৰিমাণৰ অসমান যোগফলে ধ্বনিসাম্যক জানো আমনি নকৰে? আচলতে স্বৰবৃত্ত ছন্দবীতিতো কালগত পৰিমাণৰো ধ্বনিসাম্য এটা প্ৰচ্ছন্ন ৰূপত নথকাকৈ নেথাকে। আগতেই কোৱা হৈছে, স্বৰবৃত্ত ছন্দবীতিত প্ৰায় প্ৰতিটো পৰ্বতে একোটাটকৈ প্ৰশ্বন থাকে। এগৰাকী ইংৰাজ ছান্দসিকে এজন কবিৰ ধাৰণা উদ্ধৃত কৰি কৈছে, "প্ৰশ্বনিত

দল অৱশ্যে সদায় দীঘলীয়া।^{১২} গতিকে, সদায় প্ৰস্থানিত দল, কল্পদলৰ স্বাভাৱিক বাষ্টি মূল্য আৰু ছন্দৰ লয়ত আনকি মুক্তদলৰো প্ৰসাৰণপ্ৰৱণতা—সকলোবোৰ মিলি স্ববৃত্ত ছন্দৰ ক্ষেত্ৰতো প্ৰয়োজনীয় কাল-পৰিমাণগত ধ্বনিসাম্যৰ যোগান ধৰে। এইখিনিতে এৰাৰ কথা মনত ৰাখি থ'ব পাৰি, স্ববৃত্ত ছন্দবীতিত কেতিয়াবা কল্পদলবোৰৰ দ্বিমাত্ৰিক ৰূপটো ইমান স্পষ্টকৈ ফুটি উঠে যে, সিবিলাকে আনকি কালনিৰপেক্ষ বাষ্টি চিচাপেও ছটাৰ লেখ দাবী কৰি বহে। সেই দাবীটো পৰ্বৰ ধ্বনিসাম্যৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় বাষ্টিৰ যোগফলত নাটনি খটিলে উপেক্ষা কৰিব নোৱৰা হৈ পৰে।

এতিয়া অসমীয়া ছন্দৰ এই তিনিওটা বাঁতিৰ একোফাকি কবিতাৰ দৃষ্টান্ত দাঙি ধৰিলেই কথাখিনি পৰিষ্কাৰ হৈ পৰিব। তাকে কৰিবলৈ লৈ পোনতে প্ৰতিটো দলক মুক্তদল (—) আৰু কল্পদল (—) বুলি চিহ্নিত কৰি লোৱা হৈছে, তাৰ পাচত প্ৰতিটো দলৰ ওপৰত সংশ্লিষ্ট বাঁতিটোৰ নিয়ম অচুয়াৰী বাষ্টিমূল্য স্থাপন কৰি যোৱা হৈছে। তাৰো আগতে প্ৰাথমিক যতিবোৰ উলিয়াই পৰ্ববোৰ ভাগ কৰি লোৱা হৈছে। উল্লেখযোগ্য যে, অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দোলিপি কৰাৰ নিয়ম এইটোৱেই।

১. $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{লা}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{চ}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ত}}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ফ}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ক}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ন}}}$ | $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{লা}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{চ}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ত}}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ফ}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ক}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ন}}}$ | $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{মো}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ৰ}}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{স্ব}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{দে}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{শ}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ৰ}}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{বী}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ৰ}}}$ ||

$\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{দে}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{শ}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ৰ}}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{কা}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ৰ}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ণে}}}$ | $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ভা}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{হা}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{নি}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{:এ}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{দি}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ন}}}$ | $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{যা}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{চি}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{লা}}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{নি}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{জ}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ৰ}}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{শি}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ৰ}}}$ ||

$\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{দে}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{শ}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ৰ}}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{কা}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ৰ}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ণে}}}$ | $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{মু}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ক্তি}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ৰ}}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{হ}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{কে}}}$ | $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{অ}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{গ্ৰা}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{য়}}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ৰো}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ধি}}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{বী}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ৰ}}}$ ||

$\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ন}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ব-শো}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ণি}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{তে}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ৰে}}}$ | $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ক}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ৰি}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{লা}}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{আ}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ৰা}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ত}}}$ | $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{দে}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{শ}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ৰ}}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{জ}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{য়}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ত্ৰী}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ৰ}}}$ ||

$\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{দে}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{শ}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ৰ}}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{কা}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ৰ}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ণে}}}$ | $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{শু}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{না}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{লা}}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{এ}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{দি}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ন}}}$ | $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{মৃ}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ত্যা}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ৰ}}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{আ}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{রা}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{হন}}}$ ||

$\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{জা}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{তি}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ৰ}}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{বু}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{কু}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ত}}}$ | $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{জ}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{গা}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ই}}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{তু}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{লি}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{লা}}}$ | $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{হু}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ৰ্ম}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{দ}}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{যো}}}\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{ৱন}}}$ ||

(দেৱকান্ত বৰুৱা, লাচিত ফুকন)

১২ The accented syllables are, of course, always long.

—Edgar Allan Poe, The Rationale of Verse.

q.v Egerton Smith, Principles of English Metre, p 90

২ যিছাটি জোনাক দেখি | আজিও পোৱাহি নাই |

ধৰণীৰ ধূলিৰ পৰশ ||

তুমি সেই আনন্দৰ | আগমনী-অনুভূতি |

যৌৱনৰ প্ৰকাশ-হৰষ ||

পঙ্কৰ কলঙ্ক ঢাকি | পঙ্ক-বেদনাৰ তুমি |

নিষ্কলঙ্ক পূৰ্ণ শতদল ||

তোমাৰ পাহিতে সখি | বিশ্বৰ মাধুৰী শেষ |

শেষ তাতে অমৃত গৰল ||

(দেৱকান্ত বৰুৱা, ওলগ)

৩. এটি ঘৰত | দুটি মাথোন | দুটি মানুহ | ধৰে
এটি খেলে | লুকাই সপোন | এটি জ্বলি | মৰে
এটি হাঁহে | ভৰাৰ মুখত | ফুলৰ গন্ধ | টানি
এটি কান্দে | ধৰাৰ বুকত | ফুলৰ বন্ধ | মানি
এটি আছে | প্ৰিয়ৰ কপত | চুচুক-চামাক | কৰি
ইটি থাকে | কঙ্ক ঘৰত | শূণ্য শয়ন | ভৰি

(বৰকান্ত বৰকাকতী, দুটি মানুহ)

নক'লেও হ'ব—ইয়াৰে পোনৰটো দৃষ্টান্ত মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীতিৰ, মাজৰটো যোগিক ছন্দৰীতিৰ, আৰু শেষৰটো স্বৰবৃত্ত ছন্দৰীতিৰ। ইয়াৰাখি কোনো এটাতে মাত্ৰাবাটি সংস্থাপনৰ ক্ষেত্ৰত অকণমান তেৰফেৰ কৰা হ'লেই ধ্বনিসাম্যৰ বচা-টুটা ঘটিলেহেঁতেন, আৰু ৰচনাটো কোনটো বীতিৰ, তাৰো উমান- নেপালোহেঁতেন। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, ৰুদ্ৰদলৰ প্ৰকৃতিয়েই ছন্দৰীতিৰ ৰূপ নিৰ্ণয় কৰি দিয়ে।

গ বীতিসমূহৰ বৈশিষ্ট্য

স্পষ্টকৈ উমান পোৱা যায়, তিনিওটা ছন্দৰীতিৰ প্ৰত্যেকতে লয়ৰ প্ৰকৃতি ভিন ভিন ধৰণৰ। মাত্ৰাবৃত্ত বীতিত ছন্দৰ লয় অলপ আমেজসনা। সেইকাৰণেই, এইটো বীতিত ৰুদ্ৰদল বুলিলেই দ্বিমাট্ৰিক। এইটো বীতিত পূৰ্বৰ ধ্বনিসাম্য নিৰ্ভৰ কৰে সন্নিবিষ্ট দলসমূহৰ স্থিৰনিৰ্দিষ্ট ষাষ্টিমূল্য আৱোপনত। যোগিক বীতিত ছন্দৰ লয় নিত্যদিনৰ ঘৰুৱা কথা-বতৰাৰ লেখীয়া—থৰো নহয়, মছৰো নহয়। এইটো বীতিত ৰুদ্ৰদলৰ দ্বৈতৰূপ—কেতিয়াবা একমাট্ৰিক, কেতিয়াবা দ্বিমাট্ৰিক। দেখা যায়, অসমীয়া ভাষাৰ ঘৰুৱা কথা-বতৰাত ব্যৱহৃত শব্দবিলাকৰ অন্তিম ৰুদ্ৰদলটোহে প্ৰসাৰিত আৰু শিথিল-বিশ্লস্ত—আনবোৰ, ৰুদ্ৰদলৰ ৰূপ সংকুচিত আৰু মুক্তদলৰ সৈতে সম-আযতনবিশিষ্ট। আকৌ, স্বৰবৃত্ত বীতিত ছন্দৰ লয় পূৰ্বনিৰ্দিষ্ট ৰূপৰ নহয়। সন্নিবিষ্ট শব্দবোৰত থকা মুক্তদল আৰু ৰুদ্ৰদলৰ পাৰস্পৰিক অহুপাতৰ ওপৰতে ই নিৰ্ভৰ কৰে। ৰুদ্ৰদলসমূহৰ স্বাভাৱিক আযতন দ্বিমাট্ৰিকতাৰ ওচৰে-পাঁজৰেই থাকে আৰু কেতিয়াবা কালসমতাৰ প্ৰয়োজনত আনকি মুক্তদল একোটাৰো আযতন প্ৰশ্বনৰ হেঁচাত প্ৰসাৰিত হৈ পৰে। যিহেঁচা কি নহওক, সচৰাচৰ ষাষ্টিমূল্য-সংস্থাপন দলসমূহৰ নিৰ্বিশেষ সংখ্যা ধৰিয়েই চলে।

স্বীকাৰ কৰিব লাগিব, প্ৰতিটো ছন্দৰীতিৰ নিজস্ব ভংগীৰ 'ধ্বনিসাম্যক' লৈয়েই সিহঁতৰ 'পাৰস্পৰিক' বৈসাদৃশ্য। 'নক'লেও হ'ব, এই ঘাই বৈসাদৃশ্যটো ছন্দবন্ধ-সম্পৰ্কীয় অথবা আকৃতিসম্বৃত। কিন্তু, সিহঁতৰ মাজত ছন্দস্পন্দৰো পাৰস্পৰিক বৈসাদৃশ্য এটা আছে। সেই বৈসাদৃশ্যৰ কাৰণ কেইবাটাও। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, প্ৰতিটো বিশিষ্ট বীতিৰে নিজস্ব ভংগীৰ লগত ৰজিতা ধোৱাকৈ একোটা প্ৰধান পৰ্যকৰ আছে, তাৰ আৰু ধ্বনিৰ সংযোজনত ভাবগত অথবা ধ্বনিগত ৰূপৰ প্ৰাধান্য বীতি অমুখ্যায়ী প্ৰতিকলিত হয়, প্ৰতিটো বীতিতে কথাৰ ভাষাৰ স্বাভাৱিক বাকস্পন্দ^{১০} অথবা

পৰিণালিত উচ্চাৰণ-ৰূপৰ প্ৰতি বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ প্ৰৱণতা দেখা যায় . আৰু শব্দ-চয়নৰ ক্ষেত্ৰতো ঘৰুৱা ভাষা অথবা অতিমাৰ্জিত ভাষাৰ ভাণ্ডাৰ ৰীতিভেদে নিজস্ব ক্ষেত্ৰ বুলি বিবেচিত হয় ।

এতিয়া এই আত্মসংগিক বৈশিষ্ট্যবোৰৰ ওপৰত চকু ফুৰাই লোৱা যাওক । পোনতে মনত ৰাখিবলগীয়া কথাষাৰ হ'ল, মাত্ৰাবৃত্ত আৰু যোগিক ৰীতি দুটাত ছন্দস্পন্দৰ উৎস একেটাই—সন্নিৱিষ্ট দলসমূহৰ কাল-পৰিমাণগত তাৰতম্য । এইখিনিতে কৈ থ'ব পাৰি, যোগিক ছন্দৰীতিটো দৰাচলতে মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীতিটোৰেই প্ৰকাৰভেদ । প্ৰভেদ মাথোন ইমানেই যে, এটাত এবিধ দলৰ ব্যষ্টিমূল্য স্থিৰনিৰ্ধাৰিত আৰু আনটোত সেই একেবিধ দলৰে ব্যষ্টিমূল্য স্থিতিস্থাপক ভংগীৰ । ফলস্বৰূপে, মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিত ছন্দস্পন্দৰ ৰূপটো তৰংগৰূপময়—যেনিবা কিছুমান ধৰা-বন্ধা জোখৰ সৰু-ডাঙৰ চোৰ চঞ্চল প্ৰবাহ । আনহাতে, যোগিক ৰীতিত ছন্দস্পন্দৰ ৰূপটো তৰলিত ধৰণৰ—যেনিবা বাগৰি বাগৰি গৈ থকা চোৰ পাচত চোৰ বীৰগতিৰ শাস্ত্ৰ প্ৰবাহ । চোবোৰে ইটোৱে সিটোক এনেদৰে সাৱটাসাৱটকৈ থাকে যে, গমকে পোৱা নেবাৰ পাৰ হৈ যোৱা চোটা চুটি আছিল নে দীঘলীয়া চানেকিৰ আছিল । স্বৰবৃত্ত ৰীতিত আকৌ সন্নিৱিষ্ট দলসমূহৰ কাল-পৰিমাণগত তাৰতম্যৰ পৰা ওপজা ছন্দস্পন্দক সিহঁতৰ ৰূপগত পাৰ্থক্যৰ পৰা ওপজা ছন্দস্পন্দই আঁৰ কৰি থয় । স্বৰবৃত্ত ৰীতিত চুটি আৰু দীঘলীয়া চোৰ প্ৰবাহৰ সলনি ওখ-চাপৰ চোহে গোটেইখন খলকি থাকে । দলবিশেষত অহুতৃত প্ৰশ্বনৰ প্ৰভাৱতে মাজে মাজে কিছুমান চো উথহি উঠে । সেই চোবোৰ মাথোন যে উথহি ওখ হৈয়েই উঠে, এনে নহয়—সিবোৰ বাকীবোৰতকৈ অলপ দীঘল-চানেকীয়াও হৈ পৰে । কিন্তু, সিহঁতৰ সেই বিস্তাৰচোৰ ৰূপ চকুৱেও নমনে, কাণেও শুনে, কাষতে লাগি থকা খেলিমেলি আয়তনৰ বাকীবোৰ চোৰ পিনে মন দিওঁতে বিস্তাৰিত আয়তনৰ চোটা পাৰ হৈয়েই মণিব নোৱৰা হৈ পৰেগৈ । ৰূপগত বৈসাদৃশ্যই কাল-পৰিমাণগত বৈসাদৃশ্যক আঁৰ কৰি ধৰাটো আচলতে সাৰ্বজনীন মনস্তত্ত্বৰ কথা । এই বিষয়ে এগৰাকী সংগীত তত্ত্ববিদে কৈছে, “আপুনি যদি ল'ৰা-ছোৱালীৰ আগত এনে দুটা বৃত্ত তুলি ধৰে, যাৰ এটা মটীয়া বঙৰ আৰু আনটো কলপতীয়া বঙৰ, লগতে এটা অলপ সৰু আৰু আনটো অলপ-ডাঙৰ গডৰ, আৰু প্ৰশ্ন কৰে সিহঁত দুটাৰ মাজত পাৰ্থক্যটো কিহৰ, সিহঁতে গঢ় দুটাৰ প্ৰভেদতকৈ বং দুটাৰ পাৰ্থক্যৰ পিনেহে চকু দিব, আৰু সেইদৰে আমাৰ কাণবোৰো ৰূপৰ কথাবোৰ লৈহে ব্যস্ত, যাক পৰিমাণ বুলি কোৱা যায়, সিবিোৰ প্ৰতি

অমনোযোগী হৈয়েই বয়।^{১০} আমাৰ অমুভূতি সম্পৰ্কীয় এই তথ্যকণাৰ প্ৰতি যথোচিত মূল্য দিলে, নিশ্চয়কৈ আমাৰ সতৰ্ক ইন্দ্ৰিয়দৃষ্টিৰ পৰা এই কথাৰ সাৰি নেযাব যে, আনকি স্বৰবৃত্ত ৰীতিও পৰিমাণগত বৈসাদৃশ্যৰ পৰা ওপজা ছন্দস্পন্দৰ দ্বাৰা কণীকৈ হ'লেও প্ৰভাৱিত। স্বৰবৃত্ত ছন্দত যিহেতু প্ৰতিটো দলৰ একোটা স্বাভাৱিক কাল-দৈৰ্ঘ্য নিশ্চয়কৈ থাকে, গতিকে সি তাৰ ৰূপগত বৈশিষ্ট্যৰ লগত মিহলি হৈ অন্ততঃ কিবা উপস্বনতাৰূপে কপাস্থিত হৈ পৰে, আৰু সেইদৰেই সি ছন্দস্পন্দ-সৃষ্টিত তাৰ নিজৰ বৰীয়া অবিহণাৰ যোগান ধৰে।

দ্বিতীয়তে, ছন্দস্পন্দৰ তিনিটা ভিন্ন প্ৰকৃতিৰ প্ৰবাহৰ পৰাই প্ৰতিটো ছন্দৰীতিতে ছন্দবন্ধৰ বান্ধোনতো তিনিটা ভিন্ন প্ৰকৃতি পৰিলক্ষিত হয়। মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ছন্দস্পন্দত যিহেতু চঞ্চল উমিলহৰৰ লীলাখেলা তাৰ আপোন বৈশিষ্ট্য, সেইবাবে তাৰ ছন্দবন্ধৰ ৰূপতো প্ৰাথমিক-স্তৰত অতি কম দুটা আৰু অতি বেচি তিনিটা মাত্ৰাবৃত্ত দলৰ উমিলহৰ অমুভূত হয়, তাৰ পাচত পৰ্বৰূপৰ বান্ধোনতো সেই উমিলহৰত সমমাত্ৰিক অথবা ক্ৰমমাত্ৰিক ৰূপকল্পৰ প্ৰতিফলন পৰিলক্ষিত হয়। গাণিতিক ভাষাত ক'বলৈ হ'লে, বান্ধোনবোৰৰ ৰূপকল্প ২ ২ অথবা ৩ ৩ ব্যষ্টিযুক্ত সমমাত্ৰিক বিস্তাৰ, নহ'লে ৩ ২ অথবা ৩. ২ ২. ব্যষ্টিযুক্ত ক্ৰমমাত্ৰিক বিস্তাৰ। মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ছন্দত পৰ্ববন্ধৰ ৰূপ সদায় এই চতুৰ্মাত্ৰিকৰ পৰা সপ্তমাত্ৰিক ঘেৰটোৰ ভিতৰতে পোৱা যায়। কিন্তু, যৌগিক ৰীতিৰ ছন্দস্পন্দ যিহেতু বোধভী সৃষ্টিৰ লেখীয়া তৰলিত প্ৰবাহৰ, গতিকে ইয়াৰ উপপৰ্ববোৰ শুদ্ধ উপযতিতকৈ দীৰ্ঘতৰ পদক্ষেপৰ উপচ্ছেদৰহে ফলশ্ৰুতি। এইটো ৰীতিত ধাৰণা ওপজে, ছন্দই যেন 'অষ্টমাত্ৰিক' আৰু দশমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধতহে তাৰ আপোন ঘৰৰ স্বাচ্ছন্দ্য বিচাৰি পায়। আনহাতে, স্বৰবৃত্ত ৰীতিত মাথোন চাৰিটা দলব্যষ্টিৰ আধাৰত ৰচিত চতুঃস্বৰ পৰ্ববন্ধই তাৰ একমাত্ৰ সম্বল। ইয়াৰ কাৰণ হ'ল, এইটো ৰীতিত অমুভূত প্ৰশ্বনৰ হেঁচা, ৰুদ্ধদলৰ সংকুচিত ৰূপবিস্তাৰ আৰু তাৰ ফলস্বৰূপে সৃষ্টি হোৱা ছন্দস্পন্দৰ ধেমেলীয়া নাচোন।

তৃতীয়তে, প্ৰতিটো ছন্দৰীতিৰে পৰ্ববন্ধৰ পৰিসীমা সম্পৰ্কিত নিজস্ব বৈশিষ্ট্য থকা কথাৰ সংশ্লিষ্ট ৰীতিটোৰ ধ্বনি আৰু ভাব উপাদানৰ সংযোগত সৃষ্টি হোৱা ছন্দৰূপত ভাব অথবা ধ্বনিৰ প্ৰাণাত্মলাভৰ আদৰ্শৰ লগত সম্পৃক্ত। এই সন্দৰ্ভত স্বৰণযোগ্য,

১০ If you present to children two circles, one brown and the other green, of which one slightly larger than the other, and ask the difference between them, they will always notice the colour before they notice the size, and so our ears, intent on quality, grow insensitive to what is called quantity

কথাৰ ভাষাত ভাব-উপাদানৰ ওপৰতে বাক্যখণ্ডবোৰৰ বান্ধোন আৰু বিচ্ছাদ নিভৰ কৰে আৰু গীতৰ ক্ষেত্ৰত ধ্বনি-উপাদানেই তালখণ্ডবোৰৰ ছন্দৰূপময় বান্ধোনবোৰ নিয়ন্ত্ৰণ কৰে। কিন্তু, কবিতাৰ ক্ষেত্ৰত দুয়োটা উপাদানৰ সম্বন্ধটো পৰস্পৰস্পৰ্থী। কাৰণ, যেতিয়ালৈকে ভাব-উপাদান ধ্বনি-উপাদানৰ একান্ত সংগী হৈ নপৰে, তেতিয়ালৈকে ই পৰ্ববন্ধ তথা ছন্দবন্ধৰ ৰূপ দিয়াত কোনো ভূমিকাই পালন কৰিবলৈ নেপায়। এইফালৰ পৰা চালে মাত্ৰাবৃত্ত আৰু স্বৰবৃত্ত ৰীতি দুটাৰ মাজত এক অভাবিত মিল দেখা যায়। দুয়োটা ৰীতিতে ভাব-উপাদানতকৈ ধ্বনি-উপাদানৰ ওপৰতে ছন্দবন্ধৰ ৰূপ নিভৰ কৰে। সহজ ভাষাত ক'বলৈ হ'লে, ভাবযতিতকৈ ছন্দযতিৰেহে খেও ধৰি এই দুয়োটা ৰীতিত পৰ্ববন্ধৰ ৰূপতেহঁ বাক্যখণ্ডবোৰে গঢ় লৈ উঠে। আনহাতে, যৌগিক ৰীতিৰ ছন্দত ভাব-উপাদানেহে ধ্বনি-উপাদানক কথাৰ স্মৃতিযেদি বাট দেখুৱাই লৈ যায়। সেইবাবেই, এইটো ৰীতিৰ ছন্দত যেতিয়ালৈকে ভাবপ্ৰবাহৰ ছেদে স হাৰি নজনায, তেতিয়ালৈকে ধ্বনিপ্ৰবাহৰ যতিযে দুয়োটাৰে যুগল প্ৰবাহৰ গতিক আগচি নধৰে। তাৰ ফলস্বৰূপে, এইটো ৰীতিৰ ছন্দই বাকী দুটা ৰীতিৰ দৰে ধ্বনিসাম্যৰ প্ৰয়োজনত কোনো অখণ্ড শব্দৰ মাজত যতিৰ সংস্থাপন সহ্য নকৰে। কথাষাৰৰ তাৎপৰ্য তলৰ কবিতা দুয়াকিত যতি-সংস্থাপনৰ ৰূপলৈ মন কৰিলেই ধৰিব পৰা যাব :

১. এইতো সদায় | চকুৰ আগত |

মহা নীলাম- | বৰৰ আঁৰত |

লুকাই লুকাই | খেলিছা

এইতো সদায় | সূৰ্য-চন্দ্ৰ |

হুটি চকু | বীত-তন্দ্র |

পোনাই বেকাই | খেলিছা

(বদ্ৰকান্ত বৰকাকতী, লুকাই লুকাই)

২. সদায় চকুৰে দেখা | গছ পাতটিও

ছবিটিত | ভাল হৈ পৰে ॥

সদায় কাণেৰে শুনা | সৰু কথাটিও |

গীত হ'লে | প্ৰাণ টানি ধৰে ॥

(দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মা, গীত আৰু ছবি)

স্তবক দুটাৰ ওপৰত এবাৰ চকু ফুৰালেই ধৰা পৰে, পোনৰটো স্তবকত ধ্বনি উপাদানৰ প্ৰাধান্ত ইমান বেচি যে, ধ্বনিসাম্যৰ প্ৰয়োজনত এটা চৰণত আনকি এটা

অবিভাজ্য শব্দ পৰ্যন্ত যতিৰ প্ৰভাৱত দ্বিখণ্ডিত হৈ পৰিছে। তাৰ বিপৰীতে, দ্বিতীয়টো স্তৱকত ভাব-উপাদানবহে প্ৰাধান্য বেচি, ফলস্বৰূপে, দুয়োটা চৰণৰ প্ৰথম পৰ্বটো বিস্তাৰিত ৰূপত অষ্টমাত্ৰিক হৈ পৰিছে। আচলতে, ধ্বনিৰ আধাৰত দুয়োটা পদই একোটা যুগ্মপদহে, যিহেতু শব্দৰ মাজত যতি-সংস্থাপনত ভাবৰূপে সঁহাৰি নজনায়, সেইবাবেই পদ দুটা বিস্লিষ্ট হৈ দুজোৰ চতুৰ্মাত্ৰিক পদ হ'ব পৰা নাই। এইখিনিতে যোগিক ৰীতিৰ ছন্দ, বাকী দুটা ৰীতিৰ ছন্দতকৈ বেলেগ। যোগিক ৰীতিত ভাব-উপাদানৰ প্ৰাধান্য স্পষ্ট, সেইদৰে আন দুটা ৰীতিৰ বাবে ধ্বনি-উপাদানৰ প্ৰাধান্য ফটফটীয়া। এয়াৰ কথা কৈ থ'ব পাৰি, এই প্ৰভেদ বহুদূৰ পৰ্যন্ত লাক্ষণিক—চাৰিত্ৰিক নহয়।

চতুৰ্থতে, কেৱল শব্দসমষ্টিৰ ক্ষেত্ৰতে নহয়, আনকি প্ৰতিটো গাইণ্ডটীয়া দলৰ সম্পৰ্কতে ছন্দৰূপময় কথা আৰু অঘষবিশিষ্ট কথাৰ আপেক্ষিক প্ৰাধান্যৰ প্ৰভেদ এটা স্পষ্টকৈ ওলাই পৰে। যোগিক ৰীতিৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰতিটো গাইণ্ডটীয়া দলৰ উচ্চাৰণ-কাল আৰু তীব্ৰতা-গাভীৰুই ভাষাৰ স্বাভাৱিক কথনভংগীক অনুসৰণ কৰে। তাৰ স্পষ্ট প্ৰতিফলন ধৰিব পাৰি, ৰুদ্ৰদলবোৰৰ দ্বৈত ৰূপৰ উচ্চাৰণ-কালত—কেতিয়াবা সিহঁত দ্বিমাত্ৰিক আৰু কেতিয়াবা একমাত্ৰিক। স্বাভাৱিক কথনভংগীত সিহঁত সেইদৰেই স্থিতিস্থাপক ৰূপত বৈ যায়। সিহঁত নিয়ম মানি চলাতকৈ নিজৰ ধৰণেৰে মাথোন ব্যক্ত হয়। কিন্তু, মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিত প্ৰতিটো গাইণ্ডটীয়া দলৰ উচ্চাৰণ-কাল স্থিৰনিৰ্ধাৰিত আৰু যথেষ্ট পৰিমাণে পৰিশীলিত। কথাষাৰ অন্তৰ্ভূত হয়, বিশেষকৈ ৰুদ্ৰদলৰ উচ্চাৰণৰ সময়ত, প্ৰতিটো ৰুদ্ৰদল মুক্তদলৰ দুগুণ ৰূপত ফুটাই তুলিবলৈ লওঁতে, তাত অকণমান পৰিশীলিত ৰূপৰ ৰং সানিবলগীয়া হয়। ফলস্বৰূপে, সি অঘষবিশিষ্ট কথাৰ দেশৰ পৰা আতৰি গৈ ছন্দৰূপময় বাণীৰ দেশত সোমায়গৈ। সেইকাৰণেই, মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ৰচনাত ৰুদ্ৰদলৰ অন্তৰ্ভূত যিমানে সৰহীয়া, সি সিমানে বেচি ছন্দৰূপময় হৈ উঠে। আকৌ, স্বৰবৃত্ত ৰীতিৰ ছন্দত গাইণ্ডটীয়া দলবোৰৰ উচ্চাৰণ-অভিব্যক্তি অঘষবিশিষ্ট কথাৰ ভাষাৰ পৰা আন এটা ধৰণেৰে নিলগৰ বস্তু হৈ পৰেগৈ। এইটো ৰীতিত প্ৰশ্ননৰ প্ৰভাৱত কেতিয়াবা আনকি একোটা মুক্তদলো প্ৰসাৰিত হৈ পৰে। উদাহৰণ এটা দিলে, কথাষাৰ স্পষ্ট হৈ পৰিব :

হালধীয়া | চৰাষে | বাওধান | থাষ

গছৰৰ | পুতেকে | নাও মেলি | যাষ

(লোকগীত, নিচুকনি নাম)

-এই চৰণ দুটা আচলতে এইদৰে উচ্চাৰিত হয়গৈ,

হালধীয়া | চ বা—আ য়ে | বাওধান | থায়
শহৰৰ | পু তে—এ কে | নাও মেলি | যায়

সন্দেহ নাই, সংশ্লিষ্ট মুক্তদল দুটাৰ উচ্চাৰণ বাককৈয়ে সুবীয়া ধৰণৰ। কোনো ছন্দতৰ ধাৰা-বন্ধা নিয়ম-প্ৰণালীয়ে এইবোৰৰ বহুশ্ৰম ৰূপ হাতৰ মুঠিৰ খামোচেৰে ঢুকি নেপায়।^{১৫} যি কি নহওক, অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দত মাত্ৰাবৃত্ত বীতিৰ ৰচনাবোৰ যে মৰ্মৰিত গীতৰূপময়, যৌগিক বীতিৰ ৰচনাবোৰ যে প্ৰবাহিত ভাবৰূপময়, আৰু স্বৰগুণ বীতিৰ ৰচনাবোৰ যে নৃত্যচপল স্তবৰূপময়—তাৰ নান্দনিক কাৰণবোৰ এইখিনিতে ছয়াময়াকৈ ধৰিব পৰা হৈ আছে।

আৰু এটা সমতলত অসমীয়া কবিতাৰ তিনিওটা ছন্দবীতি ইটো সিটোৰ পৰা অলপ বেলেগ ধৰণৰ। অৱশ্যে, এই বৈসাদৃশ্যৰ ৰূপ বৰ বেচি দুবলৈ টানি নিব নোৱাৰি। এই বৈসাদৃশ্যৰ আধাৰ ভাষাৰ শৈলীসম্পৰ্কীয়। মাত্ৰাব্যষ্টিৰে নিকপিত ছন্দবীতি দুটাত পৰিশীলিত ভাষাৰ প্ৰাচুৰ্য, আৰু দলব্যষ্টিৰে নিকপিত ছন্দবীতিটোত চহা জীৱনৰ ভাষাৰে প্ৰাধান্য। বাংলা কবিতাৰ ছন্দত অল্পৰূপ পৰিস্থিতি এটাৰ সন্দৰ্ভত কবিগুৰু ৰবীন্দ্ৰনাথ কৈ গৈছে, “বাংলা ছন্দৰ তিনিটা শাখা। এটাৰ ভাষা পুথিগত আৰু কৃত্ৰিম। সেইটো ভাষাত স্বাভাৱিক ধ্বনিকৰণৰ স্বীকৃতি নাই। আৰু এটাৰ ভাষা সচল কথা-বতৰাৰ স্বাভাৱিক ধ্বনিকৰণৰ। এইটো ভাষাত হসন্ত-ধ্বনিৰ পয়োভৰ। তৃতীয় এটা শাখা ঠন ধৰি উঠিছে, সংস্কৃত ছন্দৰ কলম ধৰি বাংলা ছন্দলৈ আনি।”^{১৬} অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দত অৱশ্যে পৰিস্থিতিটো একেবাৰে একে নহয়, কিন্তু কিছুদূৰলৈকে একেধৰণৰ। কাৰণ, অসমীয়া ভাষাত সাধুভাষা আৰু কথাভাষাৰ পাৰ্থক্য সিমান স্পষ্ট নহয়। সেইকাৰণেই, বহুতো সমালোচকে ধৰিব নোৱাৰে, ৰত্নকান্ত বৰকাকতীৰ সম্ভাস্ত ভাষাৰ কবিতাবোৰ যে স্বৰবৃত্ত বীতিৰ চহাসুবীয়া ছন্দৰ। তথাপি স্থল বিচাৰত, মাত্ৰাবৃত্ত বীতিৰ প্ৰবণতা সম্ভাস্ত ভাষাৰ পিনে, যৌগিক বীতিৰ দুৰ্বলতা দৈনন্দিন জীৱনৰ ঘৰুৱা ভাষাৰ প্ৰতি, আৰু স্বৰবৃত্ত বীতিৰ ধাউতি অনাধৰী মাত্ৰহৰ মুখৰ সুবীয়া ভাষাটোলৈ।

১৫, তুল While the ideal is for sense and sound to harmonize, if the two are at variance, song-verse demands a sacrifice of sense to sound, requires our habitual accents and qualities to denaturalize themselves, and submit to having an artificial pronunciation imposed on them, in order that they may acquire a new melodic value,

—Egerton Smith, Principles of English Metre, p. 120

শেষত মনত বাখিবলগীয়া কথাষাৰ হ'ল, এইবোৰ লাক্ষণিক বৈচিত্ৰ্যৰ আধাৰত ৰীতি তিনিটা ভিন্ ভিন্ ধৰণেৰে বিকশিত হৈ উঠা বুলি ক'ব নোৱাৰি। আচলতে ছন্দৰ ধ্বনিপ্ৰবাহে কোনটো স্তূতি বিচাৰি ল'ব, সেই কথাষাৰ নিৰ্ণয় কৰে ভাববস্তুৰ আপোন বসৰ প্ৰকাৰে। তদুপৰি, ছন্দৰীতিটোৰ নিৰ্বাচন সংশ্লিষ্ট কবিগৰাকীৰ সতৰ্ক শিল্পকৰ্মৰ ফলশ্ৰুতি নহয়। কবিৰ বহুনা-কুঠৰীত সাৰ পাই উঠা ধাৰণা-ভাবনাবোৰে নিজে নিজে সিহঁতৰ প্ৰকাশ-অভিব্যঞ্জনাৰ নিভুল বাটটো উলিয়াই লয়। আচলতে ৰচিত কবিকৰ্মৰ ছন্দটো মাথোন কল্পলোকৰ আদৰ্শ ছন্দৰূপে প্ৰতিধ্বনিস্বৰূপ। সেই আদৰ্শ ছন্দটোৰ গুণগুণনি কেতিয়াবা হ'ব পাৰে মাত্ৰাত্মক ৰীতিৰ উল্লেখ, যি ত প্ৰতিটো স্বৰৰ অভিব্যক্তি অতি ঘটঘটিয়া। সেইবাবেই, এইটো ৰীতিৰ ছন্দত প্ৰতিটো গাইঙটোয়া দলৰ ৰূপায়ণ জলতৰংগৰ স্বৰসমষ্টিৰ দৰে লাগে। আকৌ, কেতিয়াবা সেই আদৰ্শ ছন্দটোৰ স্তব যোগক ৰীতিৰ নিছিগা ধাৰৰ তান একোটাৰ দৰে সাৰ পাই উঠে। সেইটো ৰীতিৰ ছন্দত সেইকাৰণেই প্ৰতিটো গাইঙটোয়া দলৰ ৰূপায়ণৰ বেজিক। বেহেলাৰ মাতৰ দৰে ধাৰ নিছিগা স্তবৰ মাজৰ স্বৰ একোটাৰ নিচিনা হৈ পৰে। স্বৰবৃত্ত ৰীতিৰ ব্যাখ্যা দিবলৈ গৈ উপমাৰ ভাষাৰ আশ্ৰয় ল'ব মুখুজিও ক'বৰ মন যায়, এইটো ৰীতিত প্ৰতিটো গাইঙটোয়া দলৰ ৰূপায়ণ যেনবা নৃত্যশিল্পীৰ ভৰিৰ নেপূৰ্বৰ একোটা নিষ্ঠুৰ-ধ্বনি। এই সকলোবোৰ আনুসংগিক লক্ষণৰ বৈশিষ্ট্য লৈয়েই অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দৰাজ্যত তিনিটা ৰীতিৰ তিনিখন বিচিত্ৰ পোহাৰ।

৭ দুটা উপৰীতিৰ ৰূপ

অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দত এই তিনিটা ৰীতিৰ বাহিৰেও আৰু দুটা উপৰীতিৰ অস্তিত্ব স্বীকাৰ কৰিবলগীয়া হয়। এই দুয়োটা উপৰীতিত ধ্বনিসাম্য নিৰূপণ কৰে বাষ্টি-সংস্থাপনৰ দুটা বিশিষ্ট ভংগীয়ে। সিহঁতৰ কোনোটোকে স্বতন্ত্ৰ ৰীতি বুলি কোৱাৰ অৱকাশ নাই। কাৰণ, দুয়োটা উপৰীতিৰে বাষ্টি-সংস্থাপনৰ বিষয়ত মূলতঃ তিনিটা ৰীতিৰ কোনোবা এটাৰ প্ৰতিকৰূপ স্পষ্ট, মাথোন তাতে অলপ এটা ৰীতিৰ প্ৰভাৱত বৈকল্পিক ভংগী এটাৰ ছাঁ পৰেহি। আনহাতে, দুয়োটা উপৰীতিতে সম্পৰ্কিত মূল ৰীতিটোৰে ছন্দস্পন্দৰ ৰূপ অনস্বীকাৰ্য।

ইয়াৰে প্ৰথমটো উপৰীতি মূলতঃ মাত্ৰাত্মক ৰীতিৰ নিয়ম-সূত্ৰৰ অধীন। স্বৰণযোগ্য, সংস্কৃত মাত্ৰাত্মক ছন্দত সম্বন্ধিষ্ট দলসমূহৰ পৃথকীকৰণ সিবিলাকৰ হ্ৰস্বৰূপ আৰু দীৰ্ঘৰূপৰ আধাৰতহে নিৰূপিত হয়। অসমীয়া মাত্ৰাত্মক ছন্দৰ দৰে সিবিলাকৰ মুক্তৰূপ আৰু কল্পৰূপৰ আধাৰত নিৰূপিত নহয়। অসমীয়া কবিতাৰ এমুঠি ৰচনাত এই সংস্কৃত

ভংগীটোৰ বৈকল্পিক প্ৰয়োগ পৰিলক্ষিত হয়। স্পষ্টকৈ ক'বলৈ হ'লে, অসমীয়া ভাষাৰ আ, ঈ, উ, এ আৰু ও — এই পাচোটা দীৰ্ঘ স্বৰাস্ত দলসমূহৰ বিপৰীতে এইটো উপৰীতিৰ ছন্দত বহুতো সময়ত বিকল্পভাৱে দুটাকৈ মাত্ৰাবাষ্টি সংস্থাপন কৰা হয়। উল্লেখ কৰি থ'ব পাৰি, এই উপৰীতিৰ ছন্দত পৰ্ববন্ধৰ বিভাসো যৌগিক ৰীতিৰ ছন্দৰ দৰে পদযতিৰ খণ্ড ধৰিহে নিৰ্মাণ কৰা হয়। তদুপৰি, দীৰ্ঘ দল-বিলাকৰ বিপৰীতে দুই মাত্ৰাবাষ্টি স্থাপন কৰোঁতেও উপপৰ্বৰ ৰূপকল্পত সমমাত্ৰিক অথবা ক্ৰমমাত্ৰিক বিভাসৰ প্ৰযোজন চাইহে সিবিলাকৰ প্ৰসাৰিত ৰূপৰ ব্যৱস্থা কৰা হয়। এইটো উপৰীতিৰে নাম প্ৰক্ৰ-মাত্ৰাবৃত্ত থোৱা হৈছে। তলত এইটো উপৰীতিৰ এটি স্তৱকৰ দৃষ্টান্ত দাঙি ধৰা হ'ল :

।। ।। ।। ।। ।। ।। ।। ।।
জয় গুৰু শঙ্কৰ । সৰ্ব গুণাকৰ

।। ।। ।। ।। ।। ।। ।। ।।
যাকোঁৰ নাহি উপায়

।। ।। ।। ।। ।। ।। ।। ।। ।।
তোহাঁৰ চৰণক । বেণু শতকোটি

।। ।। ।। ।। ।। ।। ।। ।।
বাবেক কৰোঁহো প্ৰণাম

(মাধৱদেৱ, গুৰু-ভটিমা)

এইখিনিতে আৰু এঘাৰ কথা কৈ থোৱা সমীচীন হ'ব, যদিও কবিতাকাকি ধ্বনিছন্দতকৈ ভাবছন্দৰহে অমুৰতী আৰু ছন্দবদ্ধত পৰ্বৰূপতকৈ পদৰূপৰহে লক্ষণাৱিষ্ট, তথাপি ইয়াক যৌগিকৰ উপৰীতি হুবুলি মাত্ৰাবৃত্তৰহে উপৰীতি বুলি ক'ব খুজিছোঁ। কাৰণ, ঐতিহাসিক ৰূপত এইটোৱেই সেই খটখটিটো, যিটোৱেদি ছন্দ-সৰস্বতী সংস্কৃত ছন্দৰ চূড়াৰ পৰা অসমীয়া মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীতিৰ নামনিত থকা ভৈয়ামৰ সমতললৈ নামি আহিছিল, সংস্কৃত মাত্ৰাবৃত্তৰ লঘুগুৰু দলবিভাসৰ পৰা অসমীয়া মাত্ৰাবৃত্তৰ মুক্তদল-ৰুদ্ধদল বিভাসেৰে বিভাস্ত ৰূপলৈ ৰূপান্তৰিত হৈ পৰিছিল। আকৌ, তাৰিক স্তৱত এইটো উপৰীতিত ৰুদ্ধদলৰ ক্ষেত্ৰত দ্বিমাত্ৰিক বাষ্টি-সংস্থাপন অসমীয়া মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ছন্দৰ দৰেই সম্পূৰ্ণ নিৰ্বিকল্প।

দ্বিতীয়টো উপৰীতি দৰাচলতে স্বৰবৃত্ত আৰু যৌগিক ৰীতি দুটাৰ সংকৰৰূপ। এই মিশ্ৰ ৰূপৰ ছন্দৰচনাবোৰকে লৈ অৰ্ধ-স্বৰবৃত্তৰ উপৰীতি। এই উপৰীতিটোৰ বৈশিষ্ট্য

হ'ল, ইয়াত ছন্দবন্ধৰ ধ্বনিসাম্য নিৰ্ণয় কৰে স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ লেগীয়াটক দলব্যাষ্টিৰ যোগফলে। অথচ মন কৰিবলগীয়া কথাযাৰ হ'ল, ইয়াত ব্যৱহৃত সংকুচিত ব্যাষ্টিৰ বন্ধদল সমূহৰ কোনো গোণ ধৰণৰ মাত্ৰামূল্য নেথাকে। সেইবোৰ কালনিৰপেক্ষ ৰূপৰ নহয়, বৰং সিবিৰ মাত্ৰাব্যাষ্টিৰ জোখতো একমাত্ৰিকেই। আন এটা কথা হ'ল, এইটো উপৰীতিৰ ছন্দত শব্দদেহৰ অন্তিম বন্ধদলবোৰো সচৰাচৰ একমাত্ৰিক। এইখিনিতে ই যৌগিক ৰীতিৰ নিয়ম-পদ্ধতিৰ পৰা আঁতৰি আহিছে। কেৱল সময়মাত্ৰিক অথবা ক্ৰমমাত্ৰিক লয়ৰ প্ৰয়োজনতহে কেতিয়াবা তেনেকুৱা শব্দপ্ৰান্তিক বন্ধদল প্ৰসাৰিত ৰূপত দ্বিমাত্ৰিক মূল্যবিশিষ্ট হৈ পৰা দেখা যায়। আকৌ, স্ততন্ত্ৰ দ্বিমাত্ৰিক শব্দৰ বন্ধদল প্ৰায-নিবিকল্প ভাবেই দ্বিমাত্ৰিক মূল্যবিশিষ্ট বুলি পৰিগণিত হয়। এটা বিষয়ত ই স্বৰবৃত্ত ছন্দৰীতিৰ পৰা আঁতৰি আহিছে। সেয়া হ'ল, ইয়াৰ পদবন্ধত ধ্বনিসাম্য আৰু কালসাম্য বুলি দুটা ৰূপ নাই। উল্লেখ কৰি থ'ব পাৰি, স্বৰবৃত্ত ছন্দত চতুৰ পদবন্ধত একোটা ষডমাত্ৰিক বিস্তাৰ প্ৰচ্ছন্ন হৈ থাকে। সেইকাৰণে, ই অন্তৰ্ভাৱৰ পৰা যৌগিক ৰীতিৰেহে লগৰীয়া হৈ পৰিছে। সিমানেই নহয়, এইটো উপৰীতিতো পদবন্ধৰ বিস্তাৰ পদযতিৰ খেও ধৰিহে নিৰ্মিত হোৱা কথাযাৰ স্পষ্ট। সন্দেহ নাই, ইয়াৰ ছন্দবন্ধৰ ৰূপ স্বৰবৃত্ত ৰীতিৰ দৰে সীমিত নহয়। থোৱতে ক'বলৈ হ'লে, ছন্দবন্ধৰ নিৰ্ণায়ক ব্যষ্টিসংস্থাপনৰ বিচাৰত ই স্বৰবৃত্ত ৰীতিৰ ঘেৰত পৰে। কিন্তু ছন্দস্পন্দৰ প্ৰৱৰ্ত্তিৰ বিচাৰত ইয়াৰ যৌগিক ৰীতিৰ লগতহে মিল। তলত এইবিধ ছন্দৰ এটি স্তৱকৰ দৃষ্টান্ত দাঙি ধৰা হ'ল :

$\begin{array}{c} \text{।} \text{।} \quad \text{।} \text{।} \text{।} \quad \text{।} \end{array}$ $\begin{array}{c} \text{।} \text{।} \text{।} \quad \text{।} \text{।} \text{।} \end{array}$
ডালত বন্দী হ'ল | ডালৰে হৰিতাল |

$\begin{array}{c} \text{।} \text{।} \quad \text{।} \text{।} \text{।} \quad \text{।} \text{।} \end{array}$
লালাত বন্দী হ'ল মাথি ||

$\begin{array}{c} \text{।} \text{।} \text{।} \quad \text{।} \text{।} \text{।} \end{array}$ $\begin{array}{c} \text{।} \text{।} \quad \text{।} \text{।} \text{।} \end{array}$
কামিনীৰ লগতে | পুৰুষ বন্দী হ'ল |

$\begin{array}{c} \text{।} \text{।} \quad \text{।} \text{।} \text{।} \quad \text{।} \text{।} \end{array}$
ধুবত বন্দী হ'ল হাতী ||

(দেহবিচাৰৰ গীত)

আৰু এটা স্বৰণীয় দৃষ্টান্ত :

অ' মোৰ আপোনাৰ দেশ ॥

অ' মোৰ চিকুণী দেশ ॥

এনেখন গুৱলা ।

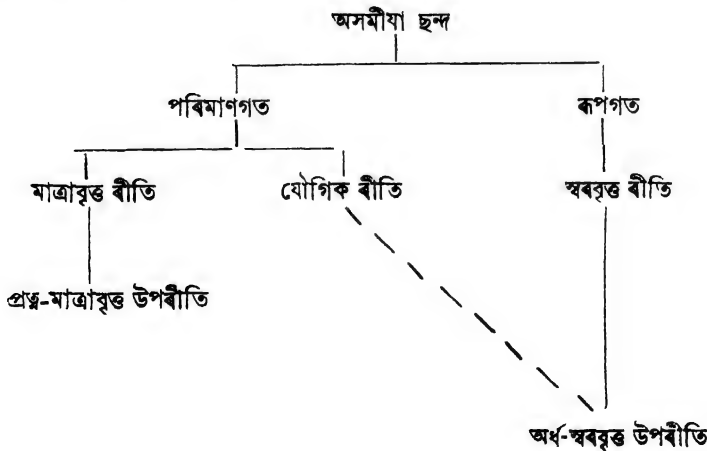
এনেখন সুফলা ।

এনেখন মৰমৰ দেশ ॥

(লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা, মোৰ দেশ)

বদিও অসমীয়া লোক-কবিতাৰ এই সূৰটো কেৱল বেজবৰুৱাইহে সম্ভ্ৰান্ত কৱিতাৰ আসনত বহুৱাইছিলহি, আন কোনোজন দ্বিতীয় কবিয়ে সেই কামটো কৰাৰ দৃষ্টান্ত নাই, তথাপি ছন্দতৰ বিচাৰত এইটোও এটা জীৱন্ত ভাষাৰ কবিতাৰ ছন্দ-উপৰীতি। প্ৰৱ-মাত্ৰাবৃত্তৰ উপৰীতিটোৰ পটি কিন্তু সময়ৰ হাতে মচি পেলোলে। অধ-স্বৰবৃত্তৰ উপৰীতিটো কিন্তু তাৰ তুলনাত এতিয়াও সম্ভাৱনাৰ প্ৰতিশ্ৰুতিৰে ভৰপূৰ।

অৱশেষত, অসমীয়া ছন্দৰ ঘাই তিনিটা ৰীতি আৰু দুটা উপৰীতিৰ স্থিতি-অৱস্থিতিৰ বেখাকপ এটা তলত আঁকি দেখুওৱা হ'ল :



॥ মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীতি ॥

ক সাধাৰণ বৈশিষ্ট্য

অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দৰাজ্যত আটাইকেষোটো ছন্দৰীতিৰ ভিতৰত মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিটোৱেই অধিক গাভৰু। আকৌ, ছন্দ-বিগ্ৰেষণৰ দৃষ্টিকোণৰ পৰাও এইটোৱেই সহজতম ৰীতি। কাৰণ, এইটো ৰীতিত ব্যষ্টি-সংস্থাপনৰ বাবেও আন একো কথা ল'ব মন কৰিব নেলাগে, মাথোন প্ৰতিটো মুক্তদলৰ বিপৰীতে এক মাত্ৰাব ব্যষ্টি আৰু ৰুদ্ধদলৰ বিপৰীতে দুই মাত্ৰাব ব্যষ্টি স্থাপন কৰি গ'লেই পৰ্বসমূহৰ ধ্বনিসাম্য ফটকটীষাকৈ ওলাই পৰে। কিন্তু, ব্যষ্টি বিতৰণৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰণালীটো যদিও অতি সহজ আৰু সামঞ্জস্যপূৰ্ণ, অন্তৰালত থকা দলসমূহৰ—বিশেষকৈ ৰুদ্ধদলসমূহৰ উচ্চাৰণকালৰ আচল ৰূপায়ণ সমানে সহজ নহয়। কাৰণ, সিবিলাকৰ স্বাভাৱিক ৰূপত আৰোপিত কাল-দৈঘ্যৰ যথেষ্ট তাৰতম্য থাকিলেও, এইটো ৰীতিত তাৰ সকলোবোৰ আভাস মচি পেলোৱা হয়। দৰাচলতে, ছন্দৰ প্ৰযোজনত সিবিলাকৰ উচ্চাৰণ যথেষ্ট পৰিমাণে পৰিণীলিত কৰি লোৱা হয়, আৰু তাৰ ফলস্বৰূপে, প্ৰতিটো দলৰ বিস্তৃতি নিৰ্দিষ্ট আকৃতিৰ হৈ উঠে। সেইদৰে পদৰ ভিতৰতো দলবিলাকৰ সন্ধিস্থলৰ ক'তোৱেই কোনো শূন্যতাৰ আভাস নেথাকে। খুব সম্ভৱ, বহুতো কবিয়েই স্বাভাৱিক উচ্চাৰণৰ বাকস্পন্দ আৰু পৰিমাজিত উচ্চাৰণৰ ছন্দস্পন্দ উভয়ৰে মাজত থকা ব্যৱধানটোৰ প্ৰতি প্ৰযোজনীয় ধৰণেৰে সঁহাৰি জনাবলৈ টান পোৱা কাৰণেই অসমীয়া ছন্দত মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ৰচনা তুলনামূলকভাৱে কম। যি কি নহওক, মনত ৰাখিবলগীয়া কথাষাৰ হ'ল, এইটো ৰীতিৰ ছন্দত প্ৰতিটো গাইণ্ডটীয়া দলৰ উচ্চাৰণ অতি স্বচ্ছ আৰু পৰিণীলিত কণ্ঠস্বৰত সদায় কল্পনাৰাগৰ ৰঙেৰে উমাল হৈ পৰে।

ছন্দবন্ধৰ ফালৰ পৰা এইটো ৰীতিৰ ছন্দত সংস্কৃত ছন্দৰ এটা স্পষ্ট প্ৰতিধ্বনি শুনিবলৈ পোৱা যায়। কাৰণ, অসমীয়া মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দতো সংস্কৃত ছন্দৰ লেখীষাকৈ প্ৰতিটো দলৰ সময়-মূল্য পূৰ্বনিৰ্ধাৰিত, সংস্কৃতত যিদৰে গুৰু ধ্বনিবোৰৰ সময়-মূল্য হ্ৰস্বধ্বনিবোৰৰ দুগুণ, ইয়াতো সেইদৰে ৰুদ্ধদলবোৰৰ সময়-মূল্য মুক্তদলবোৰৰ দুগুণ। ছন্দস্পন্দৰ ফালৰ পৰাও সেইদৰে এইটো ৰীতিৰ ৰচনাত সংস্কৃত ছন্দৰ লেখীষাকৈয়ে লঘু-গুৰু ধ্বনিসংঘাতৰ বৈচিত্ৰ্যময় বিস্তাৰসেই মৌল ছন্দস্পন্দৰ যোগান ধৰে। লগতে সংস্কৃত ছন্দৰ সংশ্লিষ্ট হ্ৰস্ব-দীৰ্ঘৰ পৃথক উচ্চাৰণৰ ৰীতিটো আঁতৰাই মুক্ত-ৰুদ্ধৰ ভিন্ন দৈৰ্ঘ্যৰ কথাষাৰ গ্ৰহণ কৰাৰ

ফলত অসমীয়া মাত্ৰাবৃত্তৰ ছন্দপ্ৰবাহত কৃত্ৰিমতাৰ আভাস নোহোৱা হৈ পৰিল। আকৌ, ইয়াৰ ৰুদ্ৰদল সমূহত পৰিমার্জিত উচ্চাৰণৰ বোল লগাৰ বাবে এইটো ৰীতিৰ ছন্দ পৰিশীলিত কাব্যিক আবেগ-অভূতি প্ৰকাশৰ আটাইতকৈ উৎকৃষ্ট মাধ্যম হৈ পৰিছে।

মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ছন্দত যিহেতু সন্নিবিষ্ট দলসমূহৰ উচ্চাৰণত এটা বিশেষ ধৰণৰ পৰিশীলিত ভংগীৰ প্ৰকাশ আছে, সেইবাবে এইবিধ ছন্দৰ ৰচনা আনুজ্ঞিক কৰোঁতে ইয়াৰ ধ্বনিপ্ৰবাহত কিছুমান সৰু-ডাঙৰ চোৰ ক্ৰম সজাই থোৱা যেন লাগে। তদুপৰি, সেই চোবোৰ যেন ইটোৱে-সিটোক সাৱটাসাৱটিকৈ আছে, কোনোটো চোৱেই যেন কাষৰ চোৱাটোৰ ৰূপৰ মাজৰ পৰা পমি অহাও নাই পমি গোৱাও নাই। সহজ ভাষাত ক'বলৈ হ'লে, প্ৰতিটো দল স্বতন্ত্ৰ উৰ্মিৰ ৰূপত ৰূপিত থাকে। সেইকাৰণেই, মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ছন্দ ইমান বেচি গীতধৰ্মী। আকৌ, উপমাৰ ভাষাত ক'ব খুজিলে ক'ব পাৰি, মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ছন্দত ধ্বনিৰ প্ৰবাহৰ একোটা আজলিৰ ৰূপ কপৌ চৰাইৰ কুকলিটোৱে লেখীয়াহে—কুলি চৰাইৰ স্তম্ভবিটোৰ লেখীয়া নহয়। এইখিনিতে মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ছন্দস্পন্দ বাকী দুটাৰ ছন্দস্পন্দতকৈ—বিশেষকৈ যোগিক ৰীতিৰ ছন্দস্পন্দতকৈ বেলেগ।

মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ছন্দত ধ্বনিপ্ৰবাহৰ আৰু এটা বৈশিষ্ট্য পৰিলক্ষিত হয়। সেয়া হ'ল, ইয়াৰ প্ৰতিটো পৰ্বতে মাত্ৰাবৃত্ত দলবোৰ দুটা-দুটাকৈ নাইবা তিনিটা-তিনিটাকৈ, নহ'লেবা তিনিটা-দুটাকৈ থুপাই লৈ চপাই থোৱা যেন লাগে। ইয়াকে সমমাত্ৰিক (২ ২), অসমমাত্ৰিক (৩ ৩) আৰু বিষম মাত্ৰিক (৩ ২ বা ৩ ২ ২) ৰূপৰ পৰ্ববন্ধ বুলি কোৱা হয়।^১ উল্লেখযোগ্য, মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীতিত উপপৰ্ববোৰৰ বান্ধোন ভাবপ্ৰবাহৰ ক্ষণিক যতিতকৈ ধ্বনিপ্ৰবাহৰ ক্ষণিক যতিষেহে নিয়ন্ত্ৰণ কৰে। আকৌ, আৰু এষাৰ কথা কৈ অহা হৈছে—পৰ্বৰূপৰ বান্ধোনৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় যতিষে কেতিয়াবা এইটো ছন্দৰীতিত দীৰ্ঘতৰ শব্দবোৰকো নিৰূপিত স্থানত বিস্তৰিত কৰাৰ দৃষ্টান্ত যথেষ্ট পৰিমাণে আছে। এইটো ৰীতিৰ ছন্দত পৰ্ববতিৰ অৱস্থান সদায় অতি স্পষ্ট। আনহাতে, যুগ্মপৰ্বৰ ব্যৱহাৰ অগ্ৰচূৰ। আঁচলতে সিবোৰত মাথোন ছন্দবৈচিত্ৰ্য অনাৰ প্ৰয়াসহে দেখা পোৱা যায়। কিন্তু, অস্তিম্ব পৰ্ববোৰত প্ৰায়েই পৰ্ববতিৰ চিন মচ খাই পৰে।

আৰু এষাৰ কথা। এইটো ৰীতিৰ ছন্দত যিহেতু ধ্বনিসাম্য আৰু কালসাম্য দুয়োটাৰে একেটা বিস্তাৰ, সেইবাবে অসমীয়া কবিয়ে এইবিধ ছন্দতে মৌনমাত্ৰাৰ প্ৰয়োগ আটাইতকৈ বেচি পৰিমাণে কৰে। কাৰণ মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দত কোনোটো দল তাৰ নিৰ্ধাৰিত মূল্যতকৈ আধা মাত্ৰাও প্ৰসাৰিত কৰাৰ উপায় নাই। কেৱল অকলশৰীয়া শব্দৰ মুক্তদলতহে তাৰ কিবা উচ্চাৰণ-বৈশিষ্ট্য থাকিলে তাক প্ৰসাৰিত কৰি ল'ব পাৰি।

গতিকে, ছন্দস্পন্দৰ বৈচিত্ৰ্য সৃষ্টিৰ একমাত্র উপায়টো হ'ল, আৱশ্যকীয় যোন্যাত্মক ব্যৱহাৰ—নীৰৱতাৰে মুখৰতাৰ নাটনি পূৰণ কৰি লোৱাৰ ব্যৱস্থা।

খ পৰ্ববন্ধৰ বৈচিত্ৰ্য

মাত্ৰাত্মক ছন্দৰীতিটোৱেই পৰ্ববন্ধৰ বৈচিত্ৰ্যৰ ফালৰ পৰা আটাইতকৈ বেচি ঐশ্বৰ্য্যশালী। গতিকে, অসমীয়া কবিয়ে ভাবনা-অশুদ্ধিৰ প্ৰয়োজন অশুদ্ধাযী শব্দৰ সম্ভাৱক চাৰি মাত্ৰাৰ পৰা সাত মাত্ৰালৈকে পদৰূপক সামৰিব পৰা যি কোনো এটা সাঁচত ঢালি তাৰ ছন্দৰূপ দিব পাৰে। এই সাঁচবোৰৰ প্ৰত্যেকৰে ছন্দস্পন্দৰো একোটা বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ ধ্বনিপ্ৰবাহ আছে। আনহাতে, সেই ধ্বনিবৈচিত্ৰ্যই ভিন ভিন ধৰণৰ চিত্তবৃত্তিৰ সঁহাৰি জনাবলৈ নেপাক্ষৰে। থোৰতে ক'ব ল'লে, চিত্ৰধৰ্মা বৰ্ণনা অথবা দৰকাৰ চিত্তবৃত্তিৰ ৰূপায়ণৰ বাবে চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ দুচ পদক্ষেপসমূহ ছন্দ আটাইতকৈ উপযোগী সেইদৰে উল্লসিত মনৰ অথবা ৰঙিয়াল মেজাজৰ প্ৰকাশ দিবৰ বাবে পঞ্চমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ থমকিব নোখোজা ছন্দৰ পদক্ষেপটোৱেই আটাইতকৈ বেচি ৰজিতা থোৱা, আলফলীয়া মনোভাৱৰ অথবা আপোনভোলা মুহূৰ্তবোৰৰ চিত্তবৃত্তি প্ৰকাশৰ উপযোগী ছন্দটো ষড়মাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ, আৰু প্ৰশান্ত চিত্তবৃত্তিৰ ৰূপ দিব পৰা ছন্দটো নিশ্চয়কৈ সপ্তমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ। আৰু এটা কথা, একেটা স্থিৰ ভাবনা-ধাৰণাৰ বাবে সিবিলাকৰ সৰুজ ধাৰাবাহিক প্ৰয়োগ যিদৰে উপযোগ, ঠিক সেইদৰে জটিল ধৰণৰ ভাবনা-ধাৰণা প্ৰকাশৰ বাবেও চৰণবন্ধৰ সাঁচত ভিন ভিন ৰূপৰ পৰ্ববন্ধ ব্যৱহাৰ কৰাটো মন কৰিবলগা। তলত বিভিন্ন পৰ্ববন্ধৰ দৃষ্টান্ত-নমুনাৰে সৈতে সিবিলাকৰ ৰূপবৈচিত্ৰ্য বিশ্লেষণ কৰি দেখুওৱা হ'ল।

অ চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্ববন্ধ

অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দত দ্বিমাত্ৰিক আৰু ত্ৰিমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ ৰূপায়ণ সম্ভৱপৰ নহয়। কাৰণ, দুই মাত্ৰাৰ যি স্পন্দন, সেয়া কেৱল ছন্দস্পন্দনৰ উকমুকনিটোহে। অনিবাৰ্যভাৱেই সি উপপৰ্বৰহে উপকৰণ—পৰ্ব-বিভাজনৰ উপযোগী উপকৰণ মুঠেই নহয়। মাথোন দুটা মুক্তদল নাইবা এটা অকলশৰীয়া ৰুদ্ধদলৰ সামগ্ৰীত পৰ্ববন্ধৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় ধ্বনিৰ কোনো প্ৰদক্ষিণ পাবলৈ নাই। এইখিনিতে কথাষাৰ মনত পেলাই ল'ব পাৰি, পৰ্ব বুলিলেই ধ্বনিগুচ্ছৰ এটা সৰুসুৰা প্ৰদক্ষিণ সদায় প্ৰত্যাশিত। দুই মাত্ৰাৰ সমাৱেশত

যিদৰে কোনো পৰিপূৰ্ণ স্পন্দন নাই, তিনি মাত্ৰাৰ সমাবেশতো স্পন্দনটো কেৱল বৈ
যাবৰ কাৰণে প্রস্তুতহে হয়, সেয়া কেৱল ধ্বনিগুচ্ছৰ কক্ষপথৰ এটা ভগ্নাংশত^২ সেইবাবে,
অসমীয়া ছন্দৰ ক্ষুদ্ৰতম পৰ্যবন্ধটো হ'ল, চতুৰ্মাত্ৰিক ৰূপৰ এটা ধ্বনিময় কথাৰ থপ।

চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্যবন্ধৰ উৰ্মিলহৰ সমমাত্ৰিক ভংগীৰ। সমমাত্ৰিক ভংগীৰ চলন অত্যন্ত
দৃঢ়—কোনোটো খোজতে তাৰ খোপনি নেচৰায়। সেইটো চলনৰ ভংগীয়ে যদিও
যোগিক ছন্দৰীতিতেই তাৰ চিনাকি ঘৰটো বিচাৰি পায়, তথাপি মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিতো তাৰ
অবোধ প্রবেশ। প্রভেদ এইখিনিতেই যে, যোগিকত সি লুপ্ত যতিৰ সহযোগত অনায়াসে
পৰ্য্যতিক নেওচি যায়, কিন্তু মাত্ৰাবৃত্তত সি ক্ষীণকৈ হ'লেও পৰ্য্যতিয়ে আগচি ধৰাৰ
উমান পায়। গতিকে, মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিত যোগিকৰ পৰিচিত পদবন্ধৰ তৰলিত ভাবপ্রবাহৰ
সলনি চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্যবন্ধৰ অন্তৰীণ দ্বিমাত্ৰিক চলনভংগীটো পৰিদাৰকৈ দৃষ্টি উঠে।
সেয়া যেন খোজ খোজে ফুটি উঠা জন্তুকাবোৰৰ ৰূণ জ্বলনিটোহে। তাৰে দৃষ্টান্ত এই
শব্দকেইটা :

॥ ॥ ॥ ॥
যোৱন | হিল্লোল

। ॥ ॥ ॥
সিঞ্চুৰ | হিন্দোল

২. এগৰাকী হিন্দী ছান্দসিক হিন্দী চন্দত ত্ৰিমাত্ৰিক পৰ্যবন্ধ পোৱা যায় বলকৈ এটা দষ্টান্ত দাঙি
বৰিছে

শুঁক | অঁক | -কাৰ | সঁবন

মন্দ | মন্দ | ভাব | পত্ন

খান | লয় | নৈল | গগন

মুদে পল | নোলোং পল

উপাত্ত পৰ্বটো কিন্তু ছয় মাত্ৰাবিশিষ্ট। বাকীবাৰ পৰ্বৰ ক্ষেত্ৰত ডুলক উপপৰ্বকে পৰ্ব বুলি চিহ্নিত
কৰা হৈছে। তদুপৰি ছান্দসিকগৰাকীয়ে মন্তব্য কৰিছে, “ত্ৰিমাত্ৰিক ছন্দ মা'ধান গীততহে পোৱা যায়।
(পুত্ৰলাল শুল্ল : আধুনিক হিন্দী কাব্য'ম' ছন্দ/যাজনা, পৃ ৪৪২)

১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১
ধুমুহাৰ | উদ্গাদ | শঙ্খাৰ | ফু

১ ১ ১ ১
যোঁৱন | স্পন্দন

১ ১ ১ ১
মৃত্যুৰ | ক্লন্দন

১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১
ভাষাহীন | মৰু-ভূত | চাইমুম | লু

১ ১ ১ ১
যোঁৱন | যোঁৱন

১ ১ ১ ১
অস্ত্ৰৰ | ঝন্ঝন্

১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১
অশ্বৰ | ত্ৰেযাৰৰ | তুমুভি- | নাদ

১ ১ ১ ১ ১ ১
ধ্বংসৰ | আৰতি০

১ ১ ১ ১ ১ ১
পাৰ্থৰ | স্মৰণি ০

১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১
উদ্গাদ | উদ্গাদ | আজি উন্- | মাদ

(দেৱকাস্ত বকুৰা, যোঁৱন)

কবিতাফাকি পঢ়ি চালেই টলকিব পাৰি, ইয়াৰ ছান্দসিক সৌন্দৰ্যৰ উৎসটো ক'ত। দ্বিমািত্ৰিক কল্পদলৰ গ্ৰন্থৰ ব্যৱহাৰে ইয়াৰ লয়ত এটা দৃঢ় আশাসৰ মেজাজ আনি দিছে। লগতে তাৎপৰ্যপূৰ্ণ কথা এবাৰ মন কৰিবলগীয়া যে, কবিতাফাকিৰ ক'তোৱেই তুটা মুক্তদলৰ মাজত এটা কল্পদল ব্যৱহৃত হোৱা নাই। কবিতাটোৰ ছান্দসিক ৰুতিত্ব সেইখিনিতে। কাৰণ, সেয়ে নোহোৱা হ'লে কল্পদলটোৰ অৱস্থানতে ছন্দস্পন্দৰ দ্বিমািত্ৰিক চলনটোৱে উজুটি খালেহেঁতেন। আৰু এটা কথা মন কৰিবলগীয়া, কবিতাফাকিৰ প্ৰথম আৰু দ্বিতীয় চৰণ দুটাৰ ক্ষেত্ৰত 'কু' আৰু 'লু' মুক্তদল দুটা দ্বিমািত্ৰিক ৰূপৰ লেখত পৰিছে। কাৰণটো হ'ল, মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীতিত স্বতন্ত্ৰ শব্দ হৈ

ব'লে অকলশৰীয়া মুক্তদলটো প্ৰায়েই দীৰ্ঘধ্বনিৰ ৰূপত গৃহীত হয়। ব্যতিক্ৰম যেন লাগিলেও কথাৰ সামঞ্জস্যপূৰ্ণ।

চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ আৰু এফাকি কবিতাৰ দৃষ্টান্ত ল'ব পাৰি। উল্লেখযোগ্য যে, কবিতাটো বহুতো সমালোচকে 'অক্ষৰবৃত্ত'—তাৰ মানে, যৌগিক—ছন্দৰ সৃষ্টি বুলি ভুলকৈ বৰ্ণনা কৰি আহিছে।

বিদেশীৰ | চকু ধিৰ | স্বদেশীৰ | ওখ শিৰ |

দেওজগা | মানুহৰ দেশ

উজুটিত | ভাগে দাঁত | কোটালত | হৰে মাত |

অহা যোৱা | নাই তাত শেষ

জনে জনে | ভিন ভিন বেশ

(বিনন্দচক্ৰ বন্দা, গড়গাঁও)

নিঃসন্দেহে এয়া মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ভিতৰুৱা। কিন্তু, এৰাৰ কথা মানি ল'ব লাগিব, গোটেই কবিতাটো সামঞ্জস্যপূৰ্ণভাবে মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ নহয়গৈ। ঠায়ে ঠায়ে ৩ ৩ ২ ৰূপকল্পৰ যুগ্মপৰ্বয়ো ভূমুকিয়াই গৈছেহি। তদুপৰি, দুই-এঠাইত শব্দবিশেষৰ আভ্যন্তৰীণ ৰুদ্ধদল যৌগিকৰ ভংগীত একমাত্ৰিক ৰূপত ব্যৱহৃত হৈছে। আচলতে গোটেই কবিতাটোক এইবুলি বৰ্ণনা কৰিলেহে নিতুৰল সিদ্ধান্ত হয়গৈ—যৌগিক ভংগিম মাত্ৰাবৃত্ত।

চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্ববন্ধ আটাইতকৈ বেচি উপযোগী হয়, ধেমেলীয়া মেজাজৰ কবিতাৰ কাৰণে। এইটো তাৰেই দৃষ্টান্ত :

যাবাৰৰ | ধূমকেতু | নাগাচাকি | খুমটাই

হাৰাকিবি | পানিপথ | বন্দী হা- | তেম টাই

স্বপ্ন লা- | টুম স্মৃতি | বেহেলাৰ | ভল্গা০

কিন্তু ত- | ধাপি যদি | হাতীপটি | বল্গা০

আজি] মুবুজো কোনে | গাইছে গান |

বতাহে বতাহে | অকল'ই

আজি] নিচিনে কাৰ | হাতৰ লেখা |

তবাই তবাই | জলিছে০

আজি] মুবুজোঁ তাত | কিয়নো মোৰ |

হৃদয় | ইমান | মজিছে০

(বন্ধকাস্ত বৰকাকতী, উন্নয়ন)

অলপ উমান ল'লেই গম পোৱা যায়, প্ৰথমটো দৃষ্টান্ত যদিও পঞ্চমাত্ৰিক পদৰ আন্তৰ্গতীক বিতৰণ ষডমাত্ৰিক পদৰ সম্পূৰ্ণ হুণ্ডণ, তথাপি পঞ্চমাত্ৰিক পদৰ ছন্দস্পন্দক ষডমাত্ৰিক পদৰ ছন্দস্পন্দই প্ৰচ্ছন্ন কৰি তুলিছে। পঞ্চমাত্ৰিক পদই তাৰ ঝাপতাল-স্থলভ চঞ্চল কপটোৰ আভাস দিব পৰা নাই। দ্বিতীয়টো দৃষ্টান্তত তাৰ বিগিকি বিগিকি আভাস এটা পোৱা যায়। যিখিনি আভাস প্ৰতিটো চৰণৰ প্ৰথমংশত পোৱা যায়, তাৰ পৰাই ধৰিব পাৰি—পঞ্চমাত্ৰিক পদত আছে গতি আৰু স্থিতিৰ অনিৰ্বচনীয় যুগল-নৃত্য। পদৰ ভিতৰুৱা ৩২ কপকল্পৰ উপপদ-গাথনিত আছে গতিৰ স্পন্দন আৰু স্থিতিৰ স্থিৰতা দুয়োটাৰে অপূৰ মিশ্ৰণ। বানি ল'বলগীয়া হয়, ৫ ৫ ৬ ৪ কপকল্পৰ পৰ্ব-বিভাসেৰে ইয়াৰ চৰণবদ্ধ অৰ্ধসমযুত ভ.গীৰ। স্বাভাৱিকতে, সেই চৰণবদ্ধত ১০.১০ কপকল্পৰ পদ-বিভাসে পঞ্চমাত্ৰিক পদবদ্ধৰ উৎকৃষ্ট ছন্দস্পন্দক তাৰ নিজস্ব কপটো কুটাই তুলিবলৈ দিয়া নাই।

পঞ্চমাত্ৰিক পদবদ্ধৰ ছান্দসিক কপটো স্পষ্ট কৰি দিব পৰাকৈ এটা সৰু পঢ় সাজি দিয়া হ'ল :

দিনতে আজি | আহিব খুজি

নাহিলা কিয় | নেপালেঁ বুজি

অসমীয়া ছন্দৰ শিল্পতত্ত্ব

থবৰ দিলা | সন্ধ্যাবেলা |

তোমাৰ অহা | বন্ধ বুলি

ফুলিৰ খুজি | হাস্তাহান

লাগিল ধৰ | সুফুলি জানা

যন্ত্ৰণাটো | সুবাস সনা

নকণ্ট যোৱা | নকণ্ট খুলি

আকাশ নীলা | পোহৰ কৰা

নোহোৱা তুমি | নোহোৱা তৰা

হৃদয় নীলা | ভস্ম কৰা |

উজ্জ্বল তুমি | চমৎকাৰ

উজ্জ্বল সিয়ে | তোমাৰে দৰে

আকাশ মাথো | দন্ধ কৰে

জানানে বাক | আকাশ জলে |

এখন আঁক | মনত কাৰ

কথাষাৰ স্পষ্ট হৈ আছে, গোটেই কবিতাটোৰ প্ৰতিটো পৰ্বৰ ছন্দস্পন্দ ৩২
ৰূপকল্পৰ। তাত্ত্বিক দৃষ্টিকোণৰ পৰা চালে, পঞ্চমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধ ২৩ ৰূপকল্পেৰেও
নিৰ্মাণ কৰিব পাৰি। আচলতে ঝাঁপতালৰ তালখণ্ডৰ বিস্তাৰ সেইটোহে। কিন্তু,
কবিতাৰ ক্ষেত্ৰত সেইটো বিস্তাৰে তাক গণ্যগন্ধী কৰি তোলে। ছন্দস্পন্দৰ
বৈচিত্ৰ্যৰ কাৰণেহে ২৩ বিস্তাৰৰ পৰ্ববন্ধ মাজে মাজে ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰি। কিন্তু,
নিয়মীয়াকৈ সেইটো ৰূপকল্প ব্যৱহাৰ কৰিব খুজিলে, দুটা-এটা চৰণ পাৰ হৈযেই সি
যতিৰ অৱস্থান স্থানান্তৰিত কৰিবলৈ ল'ব। পোনতে এটা দ্বিমাত্ৰিক অতিপৰ লৈ
বাকীছোৱা ৩২ ৰূপকল্পৰ হৈ পৰিব। কাৰণটো স্পষ্ট, দ্বিমাত্ৰিক ভংগাটো পালেই
ছন্দৰ প্ৰবাহে থমকিব খোজে, ঠিক যেনেকৈ ত্ৰিমাত্ৰিক ভংগীত সি বৈ যাবলৈহে বিচাৰে।

ই ষড়মাত্ৰিক পৰ্ববন্ধ

মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীতিৰ লগত গুণ্ঠি-খান্দৰিৰ দৰে ৰজিতা থাই পৰা পৰ্ববন্ধৰ ৰূপটো হ'ল,
ষড়মাত্ৰিক। দুয়োটা নিজৰ সমতলত অভ্যধিক গীতধৰ্মী। সেইবাবে, এইটো ৰীতিত
আটাইতকৈ আলফুলীয়া ছন্দস্পন্দৰ কবিতাবোৰ এইবিধ পৰ্ববন্ধৰ সমবৃত্ত ৰূপতে ঠন ধৰি
উঠিছে। তাৰে দৃষ্টান্ত তলৰ কবিতা কেইফাকি :

↑↑↑ ↑↑ ↑↑↑ ↑↑
কাঢ়িলা কবির | শাণিত থড়গ

↑↑↑ ↑↑ ↑↑ ↑↑
হৰিলা কবির | শোণিত হৰ্ষ

↑↑↑↑ ↑↑↑ ↑↑↑ ↑↑↑↑ ↑↑↑ ↑↑
অগ্নিবীণাৰ | হুমোলা বহি | স্তৱ কৰিলা | প্ৰলয় গান

↑↑↑↑ ↑↑ ↑↑
মুখ শান্ত | নীৰৱ কৰি।

↑↑↑↑ ↑↑ ↑↑↑
হৃদয়ৰ তাৰ | মৰণ ছবি।

↑↑ ↑↑↑↑ ↑↑↑↑ ↑↑↑ ↑↑↑↑ ↑↑↑ ↑↑↑
জীৱন-ৰঙেৰে | কৰিলা দীপ্ত | আনিলা হিয়াত | স্নেহৰ বান

↑↑↑↑ ↑↑↑ ↑↑
অগ্নিবীণাত | ফুলৰ ভাষা।

↑↑↑↑ ↑↑↑ ↑↑↑
ধুমুহা-পখীৰ | শান্তি-আশা।

তপ্ত হিয়াত | উৰিল কবির | তৃপ্তি-মেঘৰ | ধৱল পাল

নতুন প্ৰেমৰ | লাজুক দৃষ্টি

আৱেগত তাৰ | জাগিল সৃষ্টি

প্ৰথম পুৱাৰ | হিবণ-বৰণ | অৰুণ-কিৰণ | ইন্দ্ৰজাল

(দেৱকান্ত বৰুৱা, দৃষ্টিসৃষ্টি)

এই চৰণবোৰৰ অনায়াস গতিত প্ৰতিফলিত ভাবনা-উমিৰ চলচঞ্চল ৰূপ অসমীয়া ছন্দৰ অন্ত কোনো ৰীতিত আৰু এইটো ৰীতিৰো অন্ত কোনো পৰ্ববন্ধৰ সাঁচত পাবলৈ নাই। দাৰণা ওপজে, এইটো ছন্দৰীতিৰ এইটো পৰ্ববন্ধ হয়তো এই মিঠা মেজাজৰ আলংকাৰীয়া ৰূপায়ণৰ বাবেই বিশেষভাৱে নিৰ্মিত। মন কৰিবলগীয়া, উদ্ধৃত কবিতাফাকিৰ ক'তোৱেই অসমমাত্ৰিক ভংগীৰ ৩৩ ৰূপকল্পৰ ব্যতিক্ৰম পাবলৈ নাই। এইটো ৰূপকল্পৰো এটা নিজস্ব নান্দনিক সৌন্দৰ্য আছে। ত্ৰিমাত্ৰিক পদক্ষেপৰ এটা বৈ যোৱা প্ৰকৃতি আছে, লগতে আছে, শিলনিৰ ওপৰেদি বৈ যোৱা পৰ্বতীয়া জুৰিৰ লয়লাস নাচোনৰ গতি। তাৰে ফলশ্ৰুতি, ওপৰৰ কবিতা কেইফাকিৰ অপূৰ্ণ গীতময়তা।

এষাৰ কথা, এইটো ছন্দৰীতিৰ এইটো পৰ্ববন্ধৰ সামঞ্জস্যপূৰ্ণ ব্যৱহাৰ মাথোন মিঠা কল্পনাৰ আলংকাৰীয়া ৰূপায়ণৰে মাধ্যম নহয়। ইয়াক যৌগিক ৰীতিৰ পৰিচিত দুলাউ (৬ ৬ ৮) ছন্দসজ্জাত থাপি মাত্ৰাবৃত্তৰ স্তৰ্বত বজাব জানিলে, খং-মিহলি ভংসনাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি উদ্দীপনাময় তুৰ্ণধ্বনিৰ আত্মানলৈকে বহু বিভিন্ন মেজাজৰ বাহন কৰি তুলিব পাৰি। তাৰ দৃষ্টান্ত এইকেইটা স্তৱক :

এইতো নহয় | হাঁহি-তামাছাৰ | ভাগৰ-জুবোৱা | গান

ইয়ে] জীৱন-মৰণ | একাকাৰ কৰা | অগ্নি-বীণাৰ | তান

ইয়ে] শত অপমান | লাজুনা হানি | উজৰা অসীম | তাপ

ইযে] কঙ্ক আত্ম- | শকতি'নিজৰি | ওলোৱা অনল | ভাপ

ইযে] সুধাৰ কাৰণে | দেৱ-দানৱৰ | সিদ্ধ-মথন | গান

ইযে] মৃত্যুঞ্জয় | পদৰ কাৰণে | মহা হলাহল | পান

(অম্বিকাগিৰী ৰায়চৌধুৰী, অম্বিবাণৰ তান)

দুটা কথা মন কৰিবলগীয়া। প্ৰথম চৰণটোত কোনো অতিপদ নাই। ছন্দগুণী কবিগৰাকীয়ে জানিছিল, অতিপদটো অপূৰ্ণপদৰ পিষলাৰে পৰা উপচি পাচৰ চৰণ-টোৱল নিগৰি পৰা একোটা পদাংশ—মাজত আছে, দুটা মোনমাত্ৰাৰ নীৰমতা। দ্বিতীয়তে, মাজে মাজে ৩৩ কপকল্পৰ ছন্দস্পন্দৰ বিপৰীতে ২৪ কপকল্পৰ ভাবস্পন্দ মিহলাই একোটা অপূৰ্ণ সংঘাতৰ যোগান ধৰা হৈছে। ফলস্বৰূপে, ছন্দৰ কপ উৎক্ষিপ্ত হৈ উঠিছে।

দেখা যায়, ষড়মাত্ৰিক পদবদ্ধত অসমমাত্ৰিক ভংগী (৩৩)ৰ আধাৰত সমমাত্ৰিক ভংগী (২৪ বা ৬২ বা শুদ্ধ ২২২)ৰ উপপদ গৃহিণী গ'লে, ছন্দত এটা স্নগভীৰ প্ৰশাস্তিৰ সূৰ কুটি উঠে। তাৰে নিদৰ্শন এই চৰণকেইটা :

মৃত্যুৰ বাণ | গুঞ্জনহীনা | দেহপঞ্জৰ- | ধ্বংসী

যাৰ ধ্বনি শুনি | ছন্দৰ গুণী | উৰি যায় ৰাজ- | হংসী

মুক্তিৰ দীলা | অম্বৰ নীলা | সম্বৰে কোনে | পক্ষ

চিৰ স্নগভীৰ | মহা অনাদিৰ | আছে আছে মহা | লক্ষ্য

(কমলেশ্বৰ চলিহা, অমৃত)

এয়া যেনিবা 'দাদৰা'ৰ উপযোগী ঘেৰত ৰাজি উঠা 'কপক'ৰ বেলেগ চালৰ তাল। দুয়োটা মিহলি হৈ কথাৰ সূৰটো উদাস হৈ উঠিছে। যি কি নহওক, কোনেও এই বিষয়ে শেষ কথাষাৰ ক'ব নোৱাৰে। ক'ব পাৰে মাথোন এষাৰ কথা, ছয় মাত্ৰাৰ ছন্দ অপূৰ্ণ গীতধৰ্মী।

ই সপ্তমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধ

সপ্তমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধত ৰচিত ছন্দ অকল অসমীয়া কবিতাতে নহয়, সংস্কৃত আৰু প্ৰাকৃত ভাষাৰ কবিতাতো দুৰ্লভ।^৩ কাৰণটো অজ্ঞাত, এইটো পৰ্ববন্ধৰ ছন্দ কবিসকলৰ বাবে প্ৰিয় নহয়। সংগীতজ্ঞসকলেও ইয়াৰ সাংগাতিক প্ৰতিকল্প 'তেওৱা' তালখন বৰ বেচি ব্যৱহাৰ নকৰে। যি কি নহওক, সপ্তমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ ৰূপটো সংগীততো আছে, কবিতাতো আছে। অসমীয়া কবিতাত থকা অবলম্বনীয় নিদৰ্শনটো এনেকুৱা

১ ২ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১
প্ৰাণৰ বাটে বাটে | কতনা ধূলিকণা |

১ ২ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১
মনৰ ঘাটে ঘাটে | কিমান ঢল

৩ তুল

যদা হ্ৰৌং | দেৱৰাজ | প্ৰবৃষ্ট

শস্ত্ৰেদিব্য | -বাৰিতং চা | জু নেন

অগ্নিং তদা | অপিতং য়া | ওৱ চ

তদা নাশং | সে বিজয়ায় | সঞ্জয়

যদা হ্ৰৌং | সংকৃতাং মং | -স্তবাজ্জা

হতাং দত্তা | -মুত্তবাম | -জু নায়

তাং চাজু নঃ | কৃষ্ণগৃহাং | হুতৰ্থে

তদা নাশং | -সে বিজয়ায় | সঞ্জয়

(মহাভাৰত, আদিপৰ্ব ১ | ১৫৬ আৰু ১৭৪)

আৰু গঅ] গঅহি দুৰ্জিঅ | তবনি লুকিঅ | তুবহ তুবঅহি | জুজিঅ |

বঅ] বঅহি মীলিঅ | ধবণী পীলিঅ | অন্নপৰ ধহি | বুজিঅ |

বল] মিলিঅ আইঅ | পত্তি জাইউ | ৰুঙ্গ গিবিবয | সীহবা

উট] ছলই স্যঅয | দীন কাঅৰ | বইৰ বচ্চিঅ | দীহবা

(প্ৰাকৃত-পৈদলম্, ১।১২০)

১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১
আকাশ বরশীয়া | কত সপোন মায়্যা |

১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১
তোমাক যেবি ধৰি | উজল হ'ল

১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১
চিনাকি অতীতৰ | নোহোৱা তৰা তুমি |

১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১
নোহোৱা অচিনাকি | উজা ফুল

১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১
মাটিৰ পৃথিৱীয়ে | হিমেষে লিখি দিয়া |

১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১
অজ্ঞা আখৰৰ | কবিতা ফুল

(নৱকান্ত বৰুৱা, মনৰ চিনাকি)

এইবিধ পৰ্ববন্ধৰ ছন্দপ্ৰবাহৰ লয় যথেষ্ট অলসমুহৰ গতিৰ। গতিকে, আমেজসনা মুহূৰ্তবোৰৰ ভাবনা-অমৃত্যুতি এইটো সাঁচত ঢালি প্ৰকাশ কৰিবলৈ ভাল। অলপ মন কৰিলেই দেখা যাব, ইয়াৰ পৰ্ববোৰৰ ভিতৰুৱা উপপৰ্বসমূহৰ বিস্তাৰ ৩.২২ ৰূপকল্পৰ। প্ৰশ্ন উঠে, আন ধৰণৰ ৰূপকল্প সম্ভৱ নহয় নেকি ?

সম্ভাৱনা আছে, আন দুটা ধৰণৰ উপপৰ্ব-বিস্তাৰ—২২৩ আৰু ২৩২ ৰূপকল্পৰ। ইয়াৰে প্ৰথমটো নিয়মীয়াকৈ ব্যৱহৃত হ'লে, প্ৰতিটো পৰ্বতে চাৰি মাত্ৰা পাৰ হোৱাৰ লগে লগে পৰ্বযতিয়ে মাজতে আগটি ধৰাৰ সম্ভাৱনা। এগৰাকী বাংলা কবিতাৰ ছান্দসিকে সপ্তমাত্ৰিক ছন্দৰ সন্দৰ্ভত এয়াৰ গাজত লগ কথা কৈছে, “এনেধৰণৰ পৰ্ববিভাগবোৰ দুটা কুঁজ থকা উটৰ লেখীয়া।”^৩ গতিকে, পদে পদে বিপদ—চাৰি মাত্ৰাৰ শেষতো যতিয়ে ভূমুকিয়াই যাবহি পাৰে, পাঁচ মাত্ৰাৰ শেষতো যতিয়ে আমনি কৰিবহি পাৰে। কিন্তু, সেয়া ভাবিক কথাহে। ওপৰৰ দৃষ্টান্তটোৰ দ্বিতীয় চৰণৰ দ্বিতীয়টো পৰ্ব ‘কত সপোন মায়্যা’ ২.৩২. ৰূপকল্পত বিস্তৃত—ছন্দৰ গতিপ্ৰবাহক সি অকণো আমনি কৰা নাই। গতিকে সিদ্ধান্ত কৰিব পাৰি, বৈচিত্ৰ্যৰ প্ৰয়োজনত এই দুবিধ ৰূপকল্পৰো ব্যৱহাৰত বাধা নাই।

যি কি নহওক, এইটো পর্ববন্ধত সবহীয়া অল্পপাতত কল্পন ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰিলে, 'ভেওবা'ৰ অলসমহৰ গতি 'ধাৰাৰ'ৰ উৎক্লিষ্ট অৰ্ধচ গঠীৰ'ৰূপৰ গতিলৈ ৰূপান্তৰিত হৈ পৰাৰ সম্ভাৱনা এটা আছে। তাৰে খেও ধৰি সপ্তমাত্ৰিক পর্ববন্ধৰ কেইফাকিমান কবিতা ৰচিত হৈছে :

১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১
বাৰ্জিছে মৃদংগ | বাৰ্জিছে ডগ্বক |

১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১
নাচে মহানন্দে | নাচে বংগনাথ

১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১
লুপ্ত ধীৰে ধীৰে | লাস্ত ত বলিত

১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১
প্ৰলয় তাণ্ডৱে | আনে উদ্ধাপাত

১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১
ধৰণী কম্পিতা | শিৱানী ভয়ভীতা |

১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১
মুক্ত অটোজাল | চমকে বিহ্বাং

১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১
কল্পকণীৰ | হৃদয়-তন্ত্রীত |

১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১
জাগিছে উল্লাস | নাচিছে অদ্ভুত

১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১
কল-কল্লোলিত | তাৰে ধৈ ধৈ |

১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১
উৰ্মি উত্তৰোল | বিশাল সিদ্ধৰ

১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১
অটাব বজ্জাত | সিদ্ধ হাঁহিৰেখা

১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১
ককণা মণ্ডিত | নবীন ইন্দুৰ

দেখা যায়, অল্প ধৰণৰ মেজাজৰ লগতো সপ্তমাত্ৰিক ছন্দ ধাপ ধায়। কেবল ছন্দশিল্পৰ নূন্য কথা কিছুমান ছন্দবৈক আয়ত্ত কৰি লোৱাৰ প্ৰতি আগ্ৰহ থকাৰ প্ৰয়োজন।

গ. পৰ্ববন্ধৰ পৰিসীমা

অসমীয়া ছন্দত পৰ্ববন্ধৰ পৰিসীমা যে চাৰি মাত্ৰাৰ পৰা সাত মাত্ৰাৰ ভিতৰত বান্ধি থোৱা আছে, সেইবাব কথা আগতে কৈ থোৱা হৈছে। তদুপৰি, মাথোন যোগিক ৰীতিতহে অষ্টমাত্ৰিক আৰু দশমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ চলন্তি থকাৰ কথাবাবো উল্লিখ্যাই থৈ অহা হৈছে। প্ৰশ্ন উঠা স্বাভাৱিক, তাতকৈ চুটি অথবা দীঘলীয়া পৰ্ববন্ধ নাই বুলি ক'ব পাৰি জানো।

পোনতে চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্ববন্ধতকৈ সৰু দ্বিমাত্ৰিক আৰু ত্ৰিমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ সম্ভাৱনীয়তাৰ কথাবাব লোৱা বাওক। প্ৰশ্নটোৰ মুখামুখি হ'বলগীয়া হয়, ইংৰাজী কবিতাৰ ছন্দত দেখোন পৰ্ব বুলিলেই দুটা নাইবা তিনিটা দলৰ বান্ধোনটোকে নিৰ্দেশ কৰা হয়। উত্তৰটো স্পষ্ট, ইংৰাজী কবিতাৰ ছন্দত পৰ্ববন্ধৰ আদৰ্শ আৰু অসমীয়া ছন্দত তাৰ প্ৰতিকৃপৰ আদৰ্শ সম্পূৰ্ণ বেলেগ। থোৱতে ক'বলৈ হ'লে, ইংৰাজী কবিতাৰ ছন্দত প্ৰশ্ননিত আৰু অৰ্থনিত দলৰ বৈসাদৃশ্য ফুটি উঠিলেই পৰ্ববন্ধৰ উপযোগীকৈ ছন্দস্পন্দৰ গোটেইখিনি সমল পোৱা যায়। আৰু, দুটা বা তিনিটা ব্যষ্টিৰ থুপ এটা হ'লেই সি পৰ্ববন্ধৰ ৰূপত প্ৰকাশ পায়। আনহাতে, অসমীয়া ছন্দত দুটা বা তিনিটা ব্যষ্টিৰ আধাৰত পৰ্ববন্ধত পাবলগীয়া প্ৰাথমিক ছন্দস্পন্দৰ উকমুকনিটোহে ধৰা পৰে, পৰিপূৰ্ণৰূপত একোৱেই ফুটি নোলায়।

আনটো মূৰত সপ্তমাত্ৰিকতকৈ দীঘলীয়া পৰ্ববন্ধ অন্ততঃ মাত্ৰাযুক্ত ছন্দত অসম্ভৱ বুলিয়েই ক'ব পাৰি। যোগিক ৰীতিত অৱশ্যে অষ্টমাত্ৰিক আৰু দশমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধ পোৱা যায়। কিন্তু, সেই দুটা পৰ্ববন্ধ দৰাচলতে যুগ্মপৰ্ববন্ধে ৰূপ। সেই বিষয়ে বথানানত আলোচনা কৰা হ'ব। মাত্ৰাযুক্ত ছন্দবীতিৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত মাথোন এই খিনি কথা ক'লেই হ'ব, যুগ্মপৰ্ব বোলা বস্তুটো এইটো ৰীতিত অচল। ৪.৪ ৰূপকল্পৰ যুগ্মপৰ্বই ৰূপ ল'বলৈ নেপাৰেই, দুয়োটাৰে সন্ধিহীনতে যতিয়ে আগতি ধৰেহি। আকৌ, ৩.৩.২ ৰূপকল্পবোৰ যুগ্মপৰ্বৰ কথা চিন্তা কৰিবলগীয়া নহয়। কাৰণ, মাত্ৰাযুক্ত ৰীতিত যতিৰ অৱস্থান থাকিলে, যতিৰেখাই শব্দক বিচ্ছিন্ন কৰাত কোনো বাধা নাই। অতি বেচি, মাত্ৰাযুক্ত ৰীতিত মাথোন অতিপূৰ্ণ পৰ্বৰ ৰূপতহে অষ্টমাত্ৰিক আৰু দশমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ অস্তিত্ব থকাৰ কবিব পাৰি।

আৰু এটা সম্ভাৱ্য পৰ্ববন্ধৰ ৰূপ লৈ প্ৰশ্ন এটা উঠে। প্ৰশ্নটো হ'ল, ~~অষ্টমাত্ৰিক~~

পৰ্ব হ'ব পাৰেনে নোৱাৰে? বাংলা কবিতাৰ ছন্দ সম্পৰ্কীয় আলোচনাত কবি ছান্দসিক ববীন্দ্রনাথ ঠাকুৰে অভিমত প্ৰকাশ কৰিছে, নৱমাত্ৰিক পৰ্বৰ কবিতা কোনেও ৰচনা কৰা নাই, যদিও বস্তুটো থাকিব পাৰে।* যিহেতু অসমীয়া ছন্দৰ বহুতো চাল-চলন বাংলা ছন্দৰ লগত মিলে, গতিকে কবিশুঙ্ক ববীন্দ্রনাথৰ কথাষাৰ ভাৱকৈ ধৰি মাৰি আলোচনা কৰাৰ প্ৰয়োজন এটা আছে। ববীন্দ্রনাথে নৱমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ আঠোটা সুকীয়া ধৰণৰ ৰূপকল্প দেখুৱাই তাৰ সম্ভাৱ্য অন্তিমৰ কথা কৈছে। তেওঁৰ মতে, এইকেইটা ৰূপকল্পৰ সৈতে নৱমাত্ৰিক ছন্দ ৰচিত হ'ব পাৰে: (অ) ৩৩৩, (আ) ৩২৪, (ই) ৪৩২, (ঈ) ৩৬, (উ) ৪৫, (ঊ) ৪৪১, (এ) ৪৫, আৰু (ঐ) ৬৩। অল্প এগৰাকী বাংলা সাহিত্যৰ খ্যাতিমান ছান্দসিকে এই আটাইকোয়োটো ৰূপকল্পনিৰ্ভৰ পৰ্ববন্ধৰ সম্ভাৱ্য ৰূপ বিভিন্ন স্ত্ৰৰ ভিত্তিত পৰীক্ষা কৰি চাইছে।* সেই স্ত্ৰকেইটা হ'ল: (১) কোনো উপপৰ্বৰ দৈৰ্ঘ্য চাৰিটা মাত্ৰাব্যাপ্তিতকৈ বেচি হ'ব নোৱাৰে, (২) পৰ্ব বুলিলেই উপপৰ্বৰ সংখ্যা দুটা বা তিনিটা হ'ব লাগে, আৰু (৩) উপপৰ্বসমূহৰ ক্ৰমত ব্যাপ্তিৰ সংখ্যাকাপ একে ধৰণৰ অথবা ক্ৰমে বাঢ়ি যোৱা নাইবা। টুটি অহা ধৰণৰ হ'ব লাগে।

কবিশুঙ্ক ববীন্দ্রনাথে আঙুলিয়াই দেখুওৱা ৰূপকল্পকেইটাৰ ভিতৰত ঙ, ঊ, এ আৰু ঐ—এই চাৰিটা ৰূপকল্প ১ম স্ত্ৰটোৰ লগত খাপ নেখায়। আকৌ, 'আ' ৰূপকল্পটো ৩য় স্ত্ৰটোৰ বিৰোধী। বাকী থকা তিনিটা ৰূপকল্পৰ ভিতৰত 'ই' আৰু 'উ' ৰূপকল্প দুটাত চাৰি মাত্ৰাৰ পাচতে যতিৰ আগমন ঘটিব, তাকো ডেই বাব খুজিলে এটাৰ ক্ষেত্ৰত সাত মাত্ৰাৰে স্বতন্ত্ৰ পৰ্ব এটা আৰু আনটোৰ ক্ষেত্ৰত আঠ মাত্ৰাৰে দুগুণপৰ্ব এটা গঢ় লৈ উঠিব। গতিকে, কেৱল 'অ' ৰূপকল্পটোৰ সম্ভাৱনা একেবাৰে কথাবে বাতিল কৰি দিব নোৱাৰি। গতিকে, সেই ছান্দসিকগৰাকীয়ে অতিপূৰ্ণ পৰ্ব হিচাপে ৩৩৩ ৰূপকল্পৰ নৱমাত্ৰিক পৰ্ব একেবাৰে অসম্ভৱ বুলি ক'ব নোখোজে। লগতে তেখেতে তৰল ত্ৰিপদী নামৰ ছন্দসজ্জাটোৰ অন্তিম পৰ্বৰ ৩৩৩ ৰূপকল্পৰ কথা স্মৰিছে। কিন্তু, মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ তৰল ত্ৰিপদীত অন্তিম পৰ্বটোৰ ৰূপ অতিপূৰ্ণ পৰ্বৰ লেখীয়া নহয়। কাৰণ, এইটো ৰীতিত আনকি দুগুণী ছন্দসজ্জাতো অন্তিম পৰ্বটো ছয় মাত্ৰাৰ পাচতে বিশ্লিষ্ট হৈ পৰে। তলত অসমীয়া ছন্দৰ দুটা তৰল ত্ৰিপদীৰ স্তৱক তুলি দিয়া হ'ল:

॥ ১ ১ ১ ॥ ১ ১ ১ ১ ১ ॥
 ১. এই জীৱনৰ | শেৱালি বনৰ |

১) ববীন্দ্র বচনাবলী (বিষভাষতী সংস্কৰণ) খণ্ড ২১, পৃ. ৩৩৩—৩৫১

২. অমূল্যধৰ বুথোপাধ্যায়: বাংলা ছন্দৰ মুকুত, পৃ. ২০৫—২১৭

১১ ১১ ১১ ১১
মনৰ যতেক | কামনা

১১ ১১ ১১ ১১
চাওঁতে চাওঁতে | ফুলিল সবিল |

১১ ১১ ১১ ১১
কতনো ভাৱৰ | ভাৱনা

(বদ্বকান্ত বৰকাকতী, শ্ৰেয়ালি)

২ ১১ ১১ ১১ ১১ ১১
স্বৰ্গ সভাৰ | নৰ্ত্তকী হেৰা |

১১ ১১ ১১ ১১
মৰ্ত্য হিয়াৰ | দেৱতা

১১ ১১ ১১ ১১
ৰাজকোঁৱৰৰ | চুমা ই জনালে |

১১ ১১ ১১ ১১
আমাৰ চেনেহ | বাৰতা

(দেৱকান্ত বৰুৱা, উৰলী-বিদায়)

কথাৰাৰ স্পষ্ট, আনকি অন্তিম পৰ্বৰ ৰূপতো অসমীয়া ছন্দত নৱমাত্ৰিক পৰ্ব নাই।

খ প্ৰহ্ন-মাত্ৰাবৃত্ত উপবীতি

প্ৰহ্ন ৰূপৰ মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দ দৰাচলতে কোনো স্বতন্ত্ৰ ছন্দবীতি নহয়। এইটো উপবীতিত ছন্দৰ স্পন্দন মুক্তদল আৰু ৰুদ্ধদলৰ বিভেদৰ ওপৰতে নিৰ্ভৰ নকৰে, কেতিয়াবা সংক্ৰান্তৰ লেৰীয়াতকৈ হ্ৰস্বদল আৰু দীৰ্ঘদলৰ প্ৰভেদটোৰেও ভুলুকিয়াই যায়হি। সেয়ে হ'লে, আ, ঈ, উ, এ আৰু ও—এই পাঁচোটা স্বৰধ্বনি আৰু সেই সেই স্বৰাজিত ব্যঞ্জনধ্বনিৰ মুক্তদলো প্ৰসাৰিত হৈ পৰে। ইয়াৰ কাৰণ হ'ল, পুৰণি অসমীয়া ভাষাৰ উচ্চাৰণ-ভংগীটোত দীৰ্ঘস্বৰৰ ফোঁটন সচৰাচৰ দ্বিমাত্ৰিকেই আছিল। তলত এইটো উপবীতিৰ দুটা দৃষ্টান্ত তুলি দিয়া হ'ল :

১. ১১ ১১ ১১ ১১ ১১ ১১
ঠাট প্ৰকট প টু | কোটি কোটি ৰূপি |

১১ ১১ ১১ ১১ ১১ ১১
গিৰি গৰগৰ পদ ঘাৱে

২ উভয়লগ্নসমূহক বিকল্পে দুই যাত্ৰাব মূল্য দিওঁতে, সিবিলাকৰ প্ৰসাৰিত ৰূপটো নিৰ্ণয় কৰে উপপৰ্বসমূহৰ সময়াত্মিক অথবা ক্ৰমযাত্ৰিক বিস্তাৰৰ প্ৰয়োজনে। য'তে সেই বিস্তাৰৰ লগত খাপ নোখোৱা উভয়ল থাকে, ত'তে তাক প্ৰসাৰিত কৰি দোৱা হয়।

৩ যদিও বাকীবোৰ কথাত এই উপবীতিৰ ছন্দ যাত্ৰাত্মক বীতিৰ নিয়ম-বীতিৰ অল্পকুল, তথাপি ইয়াৰ ছন্দম্পন্দ আৰু পৰ্ববন্ধৰ ৰূপ যৌগিক বীতিৰহে অধীন। সেইকাৰণে, ইয়াৰ গতি আৰু যতিৰ প্ৰকাশত মূল্যপৰ্বৰ প্ৰাচুৰ্য মন কৰিবলগীয়া।

প্ৰক্স-যাত্ৰাত্মক দৰাচলতে অসমীয়া ছন্দ-বিবৰ্তনৰ এটা এবি অহা সময়ৰ ঐতিহাসিক স্তৰ। সেই হিচাপে, ই যাত্ৰাত্মক ছন্দৰ উপবীতি নহয়, বৰং তাৰ শৈশৱ অৱস্থায়হে বিশিষ্ট ৰূপ।

আৰু এযাব কথ। বহু সময়ত দেখা যায়, বৰ্তমান মূলৰ যাত্ৰাত্মক ছন্দৰূপতো ছেগা-চোৰোকাটক প্ৰক্স-যাত্ৰাত্মকৰ চিটিকনি নপৰাকৈ নেথাকে। তাৰে দুটা নিদৰ্শন :

১ ধূলিৰ ধূসৰ | দলিচা ওপৰে |

আহাঁচো চোৰাঁহি | আকাশী গজা

পুত সলিল | সৰোবৰ এটি |

বেৰি আছে কেনে | কাঞ্চনজঙ্ঘা

(পদ্মধৰ চলিহা, বৰদোহা)

২ আজি | উৰিম মাথোন | মেঘৰ লগত |

নীলিম গগন | বিদাৰি

পূবে-পশ্চিমে | যেনিয়ে যাওঁ |

মধুৰ বাহীৰ | গঁহাৰি

(বন্ধকান্ত বৰকাকতী, উগনা)

কিন্তু, এই ধৰণৰ বিমাত্মিক ৰূপৰ যুক্তদল সাম্প্ৰতিক কালৰ অসমীয়া ইন্দুত দুৰ্গত।

॥ যৌগিক ছন্দৰীতি ॥

ক. সাধাৰণ বৈশিষ্ট্য

মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ছন্দ যদি গীতিকবিতাৰ উপযোগী মেজাজৰ ছন্দ-মাধ্যম, তেনেহলে যৌগিক ৰীতিৰ ছন্দ মহাকাব্যসুলভ ভাবনা-মেজাজৰ আপোন ছন্দ-মাধ্যম। তিনিওটা ছন্দৰীতিৰ ভিতৰত এইটোৱেই অসমীয়া কবিৰ আটাইতকৈ চিনাকি ছন্দৰীতি, অসমীয়া কবিতাৰ প্ৰায় সাত-অষ্টমাংশ এইটো ৰীতিৰে ৰচিত ছন্দৰ কবিতা। তথাপি, আচহুৱা যেন লাগিলেও কথাষাৰ সঁচা, ছান্দসিক নিয়ম-ৰীতিৰ ফালৰ পৰা চালে—এইটো ছন্দৰীতিয়েই আটাইতকৈ জটিল। কাৰণ, ইয়াত সমাধিষ্ট দলবোৰৰ বিপৰীতে ব্যষ্টি-সংস্থাপনৰ ক্ষেত্ৰত পদে পদে ভিন ভিন নিয়মৰ কথা স্মৰিবলগীয়া হয়। আৰু, তাৰ বাই কাৰণটো হ'ল ৰুদ্ধ দলবিলাকৰ দ্বৈত ৰূপ—ক'ৰবাত সি দুই মাত্ৰাব্যষ্টি দাবী কৰি বহে, আৰু ক'ৰবাত মাথোন এটা মাত্ৰাব্যষ্টি লৈয়েই সি সঙ্কট। ৰুদ্ধদলৰ এই দ্বৈত ৰূপ কেইবাটাও কথাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে—সি শব্দটোৰ অন্তৰ্গত হৈ কোনখিনিত আছে, সেই শব্দটোৰ আকাৰ-প্ৰকাৰ ভাষাতত্ত্বৰ ফালৰ পৰা কেনেকুৱা, আৰু তাৰ বং-ৰূপ ধ্বনিতত্ত্বৰ ফালৰ পৰা বা কি ধ্বংস ইত্যাদি। পোনতে উমান ল'ব লাগিব, ৰুদ্ধদলটোৰ অৱস্থান—সংগ্ৰিষ্ট শব্দটোৰ আগফালে বা মাজৰ ক'ৰবাত আছে নে তেনেই শেষত আছে। তাৰ পাচত ফঁহিয়াই চাব লাগিব তাৰ ভাষাতাত্ত্বিক পৰিচয়—খাচ সংস্কৃত হৈয়েই আছে নে সংস্কৃতৰ বংটো ধুই পেলাইছে, সংস্কৃতৰ চা-চিনাকি নথকা থলুৱা শব্দ নে কোনোবা বিদেশী ভাষাৰ আলহী শব্দ। শেষত টলকি চাব লাগিব, সি শব্দটোৰ কোন অংশত আছে—প্ৰত্যয়-বিত্তিকি নে গা-শব্দটোৰ ভিতৰুৱা, সন্ধি-সমাসৰ ভিতৰুৱা হৈ আছে নে আপুনি অকলশৰীয়া হৈ জিলিকি আছে। বাকী দুটা ছন্দৰীতিত এইবোৰ একো ধৰৰে প্ৰয়োজন নাই—এটাত সি সদায় ষিমা্ত্ৰিক, আনটোত সি সদায় একমা্ত্ৰিক। এইটো ছন্দত সি প্ৰায়েই ষিমা্ত্ৰিক, মাজে মাজে একমা্ত্ৰিক। দুয়োটা ৰীতিৰে যোগ হৈ থকা নিয়মেৰে চলে কাৰণেই এইটো ছন্দৰীতিৰ নাম যৌগিক। আচলতে কিন্তু কেইটামান বিকল্পেৰে সৈতে ই এবিধ মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দ বুলিয়েই ক'ব পাৰি। অল্প ভাষাৰ ছন্দৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত যৌগিকৰ অল্পৰূপ ৰীতিত ছান্দসিক সকলে সেই বুলিয়েই কৈছে।' প্ৰশ্ন উঠে, ইমানবোৰ জটিলতা থকা সত্বেও এই ৰীতিটো অসমীয়া

১. প্ৰবোধচন্দ্ৰ সেন, ছন্দ পথিক্ৰম, পৃ. ১৪। দিলীপকুমাৰ বাৰ, ছান্দসিকী, পৃ. ২০।

উল্লেখযোগ্য যে, যৌগিক নামটো যদিও প্ৰবোধচন্দ্ৰ সেনেই পোষতে ব্যৱহাৰ কৰিছিল। পাচলৈ সিনহাকীয়ে এইটো ছন্দৰীতিৰ নতুন নাম হৈছিল, যিহেঁতু কলাকৃত্ত।

কবির ইমান প্ৰিয় হ'বলৈ পালে কেনেকৈ? আচল কথা হ'ল, ইয়াৰ ছন্দসম্পন্নটো সম্পূৰ্ণৰূপে অসমীয়া মাতৃহৰ মৈনন্দিন কথাৰ ভাষাৰ বাক্‌স্পন্দৰ অবিকল প্ৰতিধ্বনিৰে সমাহৃত। কবিৰে তেওঁৰ চেতনাৰ শিখৰলোকত ছন্দৰ গুণগুণনিটো শুনে কথাৰ ভাষাৰ শব্দেৰেই আৰু তাকে যেতিয়া কবিতাৰ ৰূপত লেখি উলিয়ায়, তেতিয়া সি ভাৰ নিজস্ব বীতিৰে লেখাৰ ভাষাত মাত্ৰাব্যষ্টিৰে বিভক্ত হৈয়েই প্ৰকাশ পায়, কোনো কবিৰেই খবৰ নলয়, ক'ত কেইটা ব্যষ্টিৰে কোনটো ৰুদ্ধমল কি চৰ্তত ৰূপায়িত হ'ল। সেই দায়িত্ব ছান্দসিকৰ—কবিৰ নহয়। সেই কাৰণেই, অতবোৰ বৈকল্পিক নীতি-নিয়মৰ চাটু থকা সত্ত্বেও, যৌগিক বীতিটো অসমীয়া কবিৰ আটাইতকৈ প্ৰিয় ছন্দবীতি। তেওঁৰ কাৰণে এটাই নিয়ম, ইয়াৰ-ধ্বনিগত ৰূপটো কথাৰ ভাষাৰ স্বাভাৱিক উচ্চাৰণ-বীতিৰ পৰা আঁতৰি গৈ কৃত্ৰিম হ'ব নেলাগিব। আৰু সেইকাৰণেই, কবিৰ লেখাই কাচিৎহে ছান্দসিকে সঠিক নিৰ্দেশেৰে বান্ধি দিয়া নিয়ম-নীতিৰ হত্বেবোৰৰ ক'ৰবাত উজুটি যায়।

এইখিনিতে এবাৰ কথা কৈ থ'ব পাৰি, মাত্ৰাবৃত্ত বীতিৰ লগত যৌগিক বীতিৰ মৌল পাৰ্থক্যটো সম্পৰ্কে। সেই পাৰ্থক্যটো সৃষ্টি-প্ৰক্ৰিয়াৰ দুটা ভিন্ন ৰূপসম্পন্নকীয়। মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰ কবিতা ৰচিত হয় ধ্বনিৰে, আৰু, যৌগিক বীতিৰ কবিতা ৰচিত হয় শব্দেৰে। স্বাভাৱিকতে, ধ্বনিৰ প্ৰবাহ আগবাঢ়ে তালৰ খেও ধৰি স্বৰ আৰু প্ৰতিৰ আদৰ্শ ৰূপায়ণেৰে, শব্দৰ প্ৰবাহ বৈ যায় ৰাগ-অলুৰাগৰ বোলসনা পৰিমিত ৰূপৰ স্বাভাৱিক কথাৰ সৃষ্টিৰে।

স্বাভাৱিক বাক্‌স্পন্দৰ লগত ছন্দস্পন্দৰ মিল বিচৰা যৌগিক বীতিৰ ছন্দত তাৰে আঁতৰি আৰু কেইটামান বৈশিষ্ট্যৰ প্ৰতিকলন দেখা যায়। তাৰে প্ৰথম বৈশিষ্ট্যটো হ'ল, যৌগিক ছন্দত যিহেতু ধ্বনি-উপাদানৰ তুলনাত ভাব-উপাদানৰ প্ৰাধান্য বেচি, সেইবাবে সচৰাচৰ বিভক্ত ছন্দগত পৰ্ববন্ধসমূহৰ অন্তৰালত ভাবগত বাক্যখণ্ডবোৰৰ মিল এটা প্ৰচ্ছন্ন হৈ থাকে। গতিকে, বাক্যখণ্ডৰ মিল বিচাৰি নোপোৱালৈকে ধ্বনিৰ প্ৰবাহ ধমকি ব'ব নোখোজে। কলস্বৰূপে, সচৰাচৰ পৰ্ববন্ধসমূহৰ ৰূপ অষ্টমাত্ৰিক-দশমাত্ৰিক পৰ্যন্ত বিস্তাৰিত হৈ পৰা দেখা যায়। শব্দৰ মাজেদি যতিৰ প্ৰবেশ স্বীকাৰ কৰি ল'ব নোখোজা কথা-প্ৰবাহৰ ছন্দৰ সাধৰ্চৰ্ভেদেই ধ্বনিপ্ৰবাহৰ যতিৰ প্ৰকাশ এইটো বীতিৰ ছন্দৰ এক বিশেষ লক্ষণ। ইংৰাজী ছান্দসিকৰ আৰ্হিৰে এই লক্ষণটোৰ নাম থ'ব পাৰি, 'চাক্‌বন্ডি'। দ্বিতীয়টো বৈশিষ্ট্য হ'ল, এইটো বীতিত ছন্দৰ এটা তবলিত প্ৰবাহহে আছে—মাত্ৰাবৃত্ত বীতিৰ লেখীয়াকৈ চলচকল উমিলহব নাই। ইয়াৰ প্ৰতিটো দলৰ

ধ্বনি পৰৱৰ্তী দলটোৰ ধ্বনি ফুটি ফুটালৈকে যাৰ যাবই নোখোজে। গতিকে, বৌদ্ধিক বীতিৰ ছন্দত যাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰ লেখীয়া পৰ্বতীয়া জ্বৰিৰ কুলকুল স্তবৰ প্ৰবাহ নাই, তাৰ সলনি আছে শান্ত নদীৰ নিছিগা ধাৰৰ প্ৰবাহ। তৃতীয়টো বৈশিষ্ট্য হ'ল, এইটো বীতিৰ ছন্দত ধ্বনিসাম্যৰ ক্ষতি নকৰাকৈ কবিয়ে তেওঁৰ কবিতাৰ মুক্তদলবোৰৰ সবহভাগকে সজাই কল্পদলৰ পৰিমাণ বঢ়াই গৈ থাকিব পাৰে। বাকী দুটা বীতিৰ ছন্দত—বিশেষকৈ যাত্ৰাবৃত্ত বীতিত সেয়া মুঠেই সম্ভৱ নহয়। অন্য এটা বৈশিষ্ট্য হ'ল, এইটো বীতিৰ সমাজিক ভংগী প্ৰবণতা। এই বিষয়ে যথাস্থানত আলোচনা কৰা হ'ব।

এঘাৰ নেতিবাচক কথাও কৈ থ'ব পাৰি। 'অসমীয়া সাহিত্যৰ বহুতো সমালোচকে সংস্কৃত ছন্দৰ আৰ্হিত এই ছন্দবীতিৰ নাম ধৈছে, অক্ষবৃত্ত ছন্দ।' লগতে আৰু এটা ভুল ধাৰণাৰো যোগান ধৰি আহিছে, এইটো বীতিত ছন্দৰ ধ্বনিসাম্য পোৱা যায় আখৰ গণনা কৰি।^১ "তাৰ অৰ্থ হ'ল, ইয়াত পৰ্ববন্ধৰ ৰূপ নিৰ্ণয় কৰে বৰ্ণসংখ্যাৰ ব্যৱ্হাৰে। সেইটো ভুল পটিয়েদি গৈ কবি আৰু পাঠক উভয়েই মাজে মাজে বিমোহিত পৰে। সেয়া আঙুলিয়াই দেখুওৱাৰ আগতে কৈ থ'ব পাৰি, এই ছন্দবীতিটো সংস্কৃত অক্ষবৃত্ত ছন্দৰ বিবৰ্জিত ৰূপ নহয়—যাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰহে বিবৰ্জিত ৰূপ। দ্বিতীয় কথাৰাৰ হ'ল, সংস্কৃতত উচ্চাৰণ-পদ্ধতিৰ যি অশিখিল নিয়ম-নীতিৰ অনুশাসন আছে আৰু লিপি বিধৰে প্ৰতিব অম্লগামী, অসমীয়াত সেই লক্ষণ সম্পূৰ্ণ বিৰল। গতিকে, চকুৰে দেখা আখৰ গণি কাণেৰে শুনা ধ্বনিৰ জোখ লোৱাৰ চেষ্টা বিফল আৰু নিৰ্বৰ্থক। আগতে কৈ অহা হৈছে, এইটো ছন্দবীতিত কল্পদলৰ বৈত ৰূপৰ কথা। ক'ত সি একমাত্ৰিক হ'ব আৰু ক'ত দ্বিমাত্ৰিক হ'ব, সেই কথাৰাৰ নিৰ্ণয় কৰিব কাণেৰে শুনা ধ্বনিকাপে—সংশ্লিষ্ট কল্পদলটোৰ কোচাই লিখা অথবা মেলি লিখা দৃশ্যমান আখৰৰ ৰূপে নহয়। এটা উদাহৰণ দিলে কথাৰাৰ স্পষ্ট হ'ব :

ৰামক দেখিয়া ৰাজা | চালিলন্ত গাৰ।

সাৱটি ধৰিতে লাগি | বঢ়াইলন্ত পাৰ ॥

শোকে লিহিল গাৰ | নপাইলন্ত উলি।

চলিয়া পড়ন্তে ৰামে | ধৰিলন্ত তুলি ॥

(যাখৰ কন্দলি, অঘোষাকাণ্ড)

১. ভিষেবৰ বেণুগ, সাহিত্য কি. পৃ. ১২

২. তথা, তীৰ্থনাথ দৰা, সাহিত্য-বিভা পৰিক্ৰমা, পৃ. ২০০

ইয়াত থকা ছটা একমাত্রিক কল্পদল 'ঐ' আৰু 'ঔ'ৰ লেখীয়াটো কোচাই লিখাৰ উপায় নাই। মেলি লিখা সম্বন্ধে, কল্পদল দুটাৰ বিপৰীতে একোটাকৈ মাজাব্যাপ্তিৰ লেখ ধৰিলেহে ছন্দৰ ধ্বনিসাম্য বক্ষা পৰে। 'পূৰ্বকবি অশ্রমাদী' গৰাকীয়ে কিন্তু কাৰণেৰে শুনা ধ্বনিৰ জোখটো শুনাৰ ধৰণেৰেই একোটাকৈ ব্যাপ্তিৰেহে চিহ্নিত কৰিছে। কল্পবন্ধণে, ছন্দ বক্ষা পৰিছে আৰু ধ্বনিসাম্যটোও সঠিক ৰূপত পাইছে। আৰু এটা দৃষ্টান্ত দিব পাৰি :

॥
বংঘৰ হ'ক | মূলিত বিলীন |
গড়গাঁও হ'ক | বাঘৰ বাহ

১
সেইবুলি জানো | সিংহৰ পোৰালি |

॥
মাংস তিয়াগি | চোবাব ধাহ

(এম ইব্রাহিম আলি, আফ্গান-কোঁৱৰ)

ইয়াত একেধৰণৰ অস্থবাস্ত কল্পদল তিনিটাৰ দুটাত দুটাকৈ মাজাব্যাপ্তি সংস্থাপন কৰা হৈছে আৰু এটাত মাথোন এটাহে মাজাব্যাপ্তি সংস্থাপন কৰা হৈছে। আধৰব আধাৰত ধ্বনিসাম্য বিচাৰি 'বংঘৰ' শব্দটো 'বঙ ঘৰ' বুলি হয়তো লিখিব পাৰি, কিন্তু, একেটা ধৰণেৰে 'মাংস' শব্দটো সলাই 'মাঙ স' বুলি লিখিলে, গোটেই বস্তুটোৱেই কৃত্ৰিম হৈ পৰিব। সন্দেহ নাই, ছন্দটোৰ ধ্বনিসাম্য অগ্ৰ ক'ৰবাতহে আছে।

খ ব্যাপ্তি-বিতৰণৰ বীতি

যৌগিক ছন্দবীতিত ধ্বনিসাম্যৰ যোগান ধৰে, দলসমূহৰ সমষ্টিগত কাল-দৈৰ্ঘ্যই। সহজকৈ ক'বলৈ হ'লে, এইটো ছন্দবীতিত যি কোনো দলৰ মাজা-পৰিমাণেই তাৰ ব্যাপ্তি-ৰূপৰ জোখ। সেই হিচাপে ই মাজাবৃত্ত ছন্দৰ লগৰীয়া। কিন্তু, মাজাবৃত্তৰ দৰে ইয়াৰ দুবিধ দলৰ মাজাব্যাপ্তি পূৰ্বনিৰ্ধাৰিত নহয়। ইয়াৰ কল্পদলবোৰৰ মাজাব্যাপ্তি অভাবনীৰূপে স্থিতিস্থাপক—একেটা কল্পদলেই শব্দদেহত অৱস্থান অৱস্থিতি ভিন্নৰূপে বিস্তৃত আৰু ভিন্ন মূল্যৰ অধিকাৰী। গতিকে, এইটো ছন্দবীতিত কেৱল মূলদলৰেই উচ্চাৰণকাল এক মাজা পৰিমাণৰ নহয়, বহু সময়ত দ্রুত লগত উচ্চাৰিত কল্পদলবোৰ মাজা-পৰিমাণ মূলদলৰ সমান। আচলতে, সৈন্যকিন কথা-বতৰাত ব্যৱহৃত অসহীয়া ভাষাৰ বাক্যসমূহত সেইটোৱেই ঘটে। যৌগিক বীতিটো যিহেতু কথাৰ ভাষাৰ ওচৰ, গতিকে ইয়াৰ ছন্দ-শব্দতো তাৰ প্ৰতিকলন অনিবাৰ্য। আৰু তাৰ ফলস্বৰূপেই হ'ল, এই বীতিৰ ছন্দত

॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥
 পক্ষৰ কলঙ্ক ঢাকি । পক্ষ-বেদনাৰে তুমি ।
 ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥
 নিষ্কলঙ্ক পূৰ্ণ শতদল
 ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥
 তোমাৰ পাহিতে সখি । বিশ্বৰ মাধুৰী শেষ ।
 ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥
 শেষ তাতে অমৃত-গবল

(দেহকান্ত বকরা, ওলগ)

দুয়োটা দৃষ্টান্ততে আটাইবোৰ শব্দদেহৰ অপ্রাস্তিক কল্পনাবে বিপৰীতে একোটাকৈহে মাত্ৰাবাণী স্থাপন কৰা হৈছে। ভালকৈ টলকি চালেই ধৰিব পৰা যাব, সংকুচিত কল্পন থকা সংশ্লিষ্ট আটাইকেয়োটা শব্দই তৎসম শ্ৰেণীৰ। কিন্তু, অন্ত্যন্ত শ্ৰেণীৰ শব্দান্তৰ্গত অপ্রাস্তিক কল্পনৰ ক্ষেত্ৰত এই নিয়মৰ ব্যতিক্ৰম ঘটে। সেইকাৰণেই, সংশ্লিষ্ট সূত্ৰটোত 'স'চৰাচৰ' শব্দটো বিশেষভাৱে ব্যবহৃত হৈছে।

তৃতীয় সূত্ৰটো হ'ল, তন্ত্ৰৰ অথবা দেশক আৰু বিদেশী ভাষাৰ ভোজনীয়া শব্দৰ ক্ষেত্ৰত আনকি শব্দদেহৰ অপ্ৰান্তিক বহুদলৰ বিপৰীতেও ছুটাকৈ মাজাৰাষ্টি স্থাপন কৰা হয়। কাৰণ, সিহঁতৰ মাজিক ৰূপটো সাধাৰণতে প্ৰসাৰিত। তলত প্ৰত্যেকবিধৰে দৃষ্টান্ত থকা একোটাটাকৈ স্তবক দাঙি ধৰা হ'ল :

১ পথাৰৰ লখিমীয়ে | বতাহত হালেজালে |

পুৰাৰ নিয়ৰে দিয়ে | আৰ ওৰণিব

সোণোবালী [॥]শইচৰ | দুপবীয়া হাহিটিত |

চেৰে চেৰে নাচি উঠে | হিয়া [॥] দাউনীৰ

(যতীন্দ্রনাথ ছববা, নোহোবা সমল)

২ লাগিছে ভাগব বব ।

কবচোনি [॥] খৰধৰ ।

॥
মেটম্বা ভাব যোব | সিপারত থ'ই

পাবিলে জিবণি লও । এবমত ন'ই

(প্রবেশ গগৈ, পাৰ কৰি দে মোক)

৩. ৰূপ-বস-গন্ধ | পৰশ প্ৰেমত

||
জিনিগি পিয়াবা | হিন্দুস্থান

||
বাদ্ছা-হেবেম | কবি গুলজাৰ
দিল-দৰিয়াত | তুলিগি বান

(ৰঘুনাথ চৌধাৰী, গোলাপ)

ব্যাখ্যাৰ প্ৰয়োজন নাই, কোনটো শব্দ কোনটো অপ্রান্তিক বন্ধনলৈ কিয় দ্বিমাত্রিক। প্ৰথমটো শুদ্ধকৰ 'শইচ' শব্দটো সংস্কৃত 'শত্ৰু' শব্দৰ তত্ত্বৰ ৰূপ, 'দাউনী' শব্দটো নিবহ-নিপানী দেশজ শব্দ। দ্বিতীয়টো শুদ্ধকৰ 'খবধৰ' আৰু 'মেটমবা' দুয়োটা শব্দই দেশজ। ঠিক ভেনেকৈয়ে, "তৃতীয়টো শুদ্ধকৰ 'হিন্দুস্থান', 'বাদ্ছা-হেবেম' আৰু 'গুলজাৰ' তিনিওটা শব্দই বিদেশী ভাষাৰ আলহী-শব্দ।

চতুৰ্থটো সূত্ৰই নিয়ন্ত্ৰণ কৰে, তৎসম শব্দবোৰে অন্তৰ্গত অপ্রান্তিক বন্ধনলৈ বিকল্পে দ্বিমাত্রিক ৰূপত প্ৰসাৰিত হৈ পৰাৰ কথাখিনি। সূত্ৰটো হ'ল—সন্ধিসন্ধি, সমাসবন্ধ আৰু পৰসৰ্গযুক্ত শব্দবিশেষৰ পূৰ্বপদত অন্তিম দলত্বৰূপে ব্যৱহৃত বন্ধনলৈ তৎসম শব্দভুক্ত হ'লেও দ্বিমাত্রিক ৰূপৰ অধিকাৰী হয়। তলত প্ৰত্যেক বিবৰে দৃষ্টান্ত থকা তিনিটা শুদ্ধক তুলি দিয়া হ'ল :

১ নাজানো পূজাৰ বিধি | বন্দনাৰ বীতি

||
বীণাপাণি বাগ্গেবী | চৰণ তোমাৰ
কিৰূপে পূজিম হায় | বন্দিম কিমতে

(পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা, বাগ্গেবী বন্দনা)

২ কোন সুলবীৰ | নিমজ গাণত

ফুটাই তুলিগি | চিকুণ কাজ
উঠিল প্ৰেমিক | ছাইজাহানব

||
ভুবনবিজয়ী | বৰ্মৰ তাজ

(ৰঘুনাথ চৌধাৰী, গোলাপ)

৩. সামৰি পাৰি গৈ |

যেনি আধা [॥]প্ৰাণটি

উদঙাই ঢাকি ধৈ |

উঠি অহা বুকুটি

(চন্দ্ৰকুমাৰ আগবঢ়াল, মাদুৰী)

ব্যাখ্যা কবিলগীয়া একো নাই। দুই মাত্ৰাযুক্ত অপ্ৰান্তিক কল্পদল তিনিটাৰ লগত সংশ্লিষ্ট শব্দকেইটা ক্ৰমে সন্ধিসিদ্ধ, সমাসবদ্ধ আৰু পৰসৰ্গযুক্ত।

এইধিনিতে আৰু এবাৰ কথা কৈ থ'ব পাৰি। কেতিয়াবা সমাসবদ্ধ শব্দটো দুটাতকৈ অধিক শব্দৰ উপাদান লৈ গঠিত হ'ব পাৰে। তেনে ক্ষেত্ৰত প্ৰতিটো মূল শব্দৰ প্ৰান্তিক কল্পদল দ্বিমাত্ৰিক ৰূপত বিদ্যুত হয়। তাৰ এটা দৃষ্টান্ত :

তুৰাৰ-ধবল-কান্তি | ধৰিছে বিপুল

যেন সূৰ-তৰঙ্গিনী | পুলকে আকুল

(বসুনাথ চৌধাৰী, দহিকতৰা)

দেখাত যদিও কল্পদলৰ এই বৈত ৰূপটো যথেষ্ট জটিল, আচলতে কিন্তু সিমান জটিল সুঠেই নহয়। বাথোন শব্দৰ অংগসংস্থান সম্পৰ্কে স্বচ্ছ ধাৰণা এটা লৈ, তাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত এই কেইবাৰ কথা মনত ৰাখিলেই হ'ল :

১. যি কোনো শব্দৰ প্ৰান্তিক কল্পদল নিৰ্বিকল্পে দ্বিমাত্ৰিক।
২. যি কোনো তৎসম শব্দৰ অপ্ৰান্তিক কল্পদল সচৰাচৰ একমাত্ৰিক।
৩. তদ্ভব অথবা অসংস্কৃতীয় শব্দৰ অপ্ৰান্তিক কল্পদল সচৰাচৰ দ্বিমাত্ৰিক।
৪. যৌগিক শব্দৰ অন্তৰ্গত অংশসমূহৰ অপ্ৰান্তিক কল্পদল সাধাৰণতে দ্বিমাত্ৰিক।

কথাকেইটা স্পষ্ট। ব্যাখ্যা অপ্ৰয়োজনীয়।

তথাপি, ছন্দস্পন্দৰ দ্বিমাত্ৰিক আৰু ত্ৰিমাত্ৰিক ভংগীৰ আলম লৈ কেতিয়াবা শব্দৰ তিনিটা ক্ষেত্ৰত ব্যষ্টি-সংস্থাপনৰ বৈকল্পিকতাই দেখা দি যায়হি। বিতীৰ্ণটো নিয়মৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত তেনেকুৱা বৈকল্পিকতাৰ দৃষ্টান্ত এইকেইটা :

১. শাস্ত [॥]সৌম্য | সূকোমল তত্ত্ব |

তুমি বলোবাম | অথবা শিব

কিবা পুণ্যলোক | নল অৱতাৰ |

প্ৰিয়বদা তুমি | সকাৰে প্ৰিয়

(শৈলবৰ ৰাজখোৱা, নিয়তি)

- ১
- ২ উদ্দেশি সেই | নিৰুদ্দেশ কোন | ময়্যাপী দেৱ
সৰি পৰা মোৰ | শেৰাগিয়ে আজি | কৰিছে সেৱ
(বয়কান্ত বৰকাকতী, শেৰাগি)
- ৩ মই] শুকান জেঠৰ | মল্লাৰ বাগিনী | শুকান বাহৰ গাৰ
মই] শুকান নিখাস | আদি যৌৱনৰ | বিৰহৰ বেদনাৰ
মই] মহা আহাৰৰ | মেঘ-মল্লাৰ | গাইছোঁ মেঘত উঠি
মই] বিৰহী যক্ষৰ | দক্ষ বিৰহৰ | উন্ননা তুতি-নতি
(মহেশ্বৰ নেওগ, কবিতা)

প্ৰতিটো স্তৱককে ধৰিতীয়টো নিয়মৰ ঘেৰ নেমানি অগ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদলে দুটা মাত্ৰাব্যটি দাবী কৰাৰ দৃষ্টান্ত আছে। অৰ্থাৎ, দ্বিতীয় আৰু তৃতীয় স্তৱক দুটাত অৱিকল একে ৰুদ্ধদলৰ দৃষ্টান্ত আছে, যি নিয়মৰ ঘেৰ মানি গাইপতি একোটাকৈ মাত্ৰাব্যটিৰ মূল্য লৈয়েই সজ্জত। অৰ্থাৎ, ক’তো কোনো ছন্দপতন ঘটা নাই। প্ৰশ্ন উঠে, এয়া কেনেকৈ সম্ভৱ হৈছে? উত্তৰটো স্পষ্ট, সংশ্লিষ্ট পৰ্বটোৰ ছন্দস্পন্দত প্ৰতিফলিত বিশিষ্ট ভংগীৰ কাৰণে।

আচল ৰহস্তটো হ’ল, য’তে কোনোবা এটা পৰ্বৰ উপাদানস্বৰূপ উপপৰ্বসমূহৰ আদৰ্শ-বিশ্ৰাসত মাত্ৰাব্যক্তিৰ নাটনি পৰে, ত’তে অগ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদলত প্ৰত্যাশিত মাত্ৰাব্যটি এটাৰ যোগান ধৰি সংশ্লিষ্ট দলটোক কবিতা কল্পনা-ছন্দই অলপ প্ৰসাৰিত কৰি লয়। ছান্দসিকো সেইদৰেই পৰ্ববিশেষত ধ্বনিসাম্যৰ নাটনিখিনি পূৰাই লয়। ওপৰৰ স্তৱক তিনিটাৰ প্ৰথম পৰ্বটোত ধ্বনিসাম্যৰ বাবে দুই মাত্ৰা পৰিমাণৰ সৰৱ ধ্বনিৰ নাটনি পৰে। আনহাতে, সেই পৰ্বটোত দুটা অগ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদল আছে। স্বাভাৱিকতে, সংশ্লিষ্ট পৰ্ব দুটা তৎসমজাতীয় হোৱা সত্বেও আপোনাআপুনি অলপ প্ৰসাৰিত ৰূপত বিয়পি পৰে। আৰু, তাৰ ফলস্বৰূপে, সিহঁত ৩.৩ ৰূপকল্পত ধ্বনিত হৈ উঠে। ঠিক সেইদৰে, দ্বিতীয়টো স্তৱকত ওচৰাওচৰিকৈ থকা দুটা পৰ্বৰ সমজাতীয় অগ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদলটো দুই ভিন্ন ধৰণেৰে উচ্চাৰিত হৈছে। প্ৰথম পৰ্বটোৰ অগ্ৰান্তিক ৰুদ্ধদলটো অলপ প্ৰসাৰিত কৰাৰ লগে লগে সি একমাত্ৰা পৰিমাণৰ ব্যক্তিয়ে শূন্যতাখিনি পূৰাই লৈছে আৰু উপপৰ্ব দুটা ৪.২ ৰূপকল্পত বিভক্ত হৈ পৰিছে। অৰ্থাৎ, দ্বিতীয় পৰ্বটোত ধ্বনিসাম্যৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় মাত্ৰাব্যক্তিৰ নাটনি ঘটা নাই কাৰণেই একেটা ৰুদ্ধদল

অনিবার্ধ। আনকি, বহুতো ভাল কবিৰ বচনাতো ছন্দপতন ঘটে, যদিহে সিজনে চকুৰে দেখা পোৱা আধৰৰ চপাই অথবা মেলি লিখা ৰূপটোকে কাণেৰে শুনা ধ্বনিৰো ৰূপ বুলি ভুল কৰি পেলায়। তাৰে এটা দৃষ্টান্ত :

উচুপি নিচুকি গৈ।

খন্তেকীয়া ঠেহটি

লুকুৱা-ভুয়ুকাকৈ।

ছ'য়াময়া পেছটি

হাহোৱেই নে কান্দোকৈ।

ছল্‌ছলীয়া চকুটি

ধেমালি-খঙৰ নৈ।

মিঠা গাঁঠি ধোপাটি

(চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা, মাধুৰী)

এই অপূৰ্ব গৌন্দৰ্ঘ্যময় কবিতাটোৰো ছন্দই এঠাইত উজুটি থাইছে। ‘কান্দোকৈ’ শব্দটোৰ প্ৰাস্তিক ৰুদ্ধদলটো একমাত্ৰিক বুলি ধৰাৰ উপায় নাই। সি একান্তৰূপেই দ্বিমাত্ৰিক। আৰু তেনেকৈ ধৰিলেও সংশ্লিষ্ট পবটো নৱমাত্ৰিক হৈ পৰে। লগতে ৮-৭ বিভ্ৰাসৰ চৰণবন্ধটোৰো নিৰ্দিষ্ট ৰূপটো নোহোৱা হৈ যায়। সিদ্ধান্ত কৰিব পাৰি, যৌগিকত শব্দপ্ৰাস্তিক ৰুদ্ধদলৰ ক্ষেত্ৰত নিষমৰ কোনো বিকল্প নাই।

গ মাত্ৰাব্যাপ্তিৰ নমুনা

যোগিক ৰীতিৰ ছন্দত যে অপ্ৰান্তিক কল্পদলসমূহক কবিসকলে যিটো ধৰণেৰে উজ্ঞ দিব খোজে, সিবিলাকে সেইটো ধৰণেৰেই গঢ় লয়—সেয়া কেৱল কেইটামান নিৰ্দিষ্ট নীতি-নিয়মৰ প্ৰতিফলন নহয়। আচলতে, সি এই ৰীতিত ব্যৱহৃত কল্পদলসমূহৰ এটা বিশেষ গুণৰহে ফলশ্ৰুতি। সেই গুণটো হ'ল, সিবিলাকৰ স্বাভাৱিক আয়তনৰ নমুনা। দ্বিমাত্ৰিক আয়তনবিশিষ্ট কল্পদলসমূহৰ ওজনটো যেনেকৈ লঘু, সিবিলাকৰ দাৰ্ঢ্য বোলা গুণটোও তেনেকৈ পাতল আৰু পনীয়া। ছন্দপ্ৰবাহৰ ক্ষিপ্ৰতাৰ গতিত সেইবোৰ যেতিয়া মাথোন একমাত্ৰিক আয়তনবিশিষ্ট হৈ উঠে, তেতিয়া সেই একেবোৰ নিৰ্ভৰ দলেই অত্যন্ত গভীৰ আৰু ঘনিল হৈ পৰে। কথাষাৰ ব্যাখ্যা কৰিবৰ বাবে কেইটামান কবিতাৰ স্তৱক সাজি ল'ব পাৰি :

১ (ক) $\frac{||}{||}$ থৰথৰ দৰকাৰ | চৰকাৰী কথা
টেকেলাটো ততালিকে | জিলাল'ই পঠা

(খ) $\frac{1}{1}$ চৰ্কাৰে দৰকাৰী কথা | পঠিয়ালে সুখি
থাউকতে আমোলাই | উলিয়ালে বুখি

২. (ক) $\frac{||}{||}$ গৰুলি মেলিলে পাহি | হাচুনাহানাব
বেহেলাত কপি গ'ল | বসন্ত বাহাৰ

(খ) $\frac{1}{1}$ মেলিলে সন্ধিয়া হান্না- | হানাব পাপৰি
মূলনিত ভৰপূৰ | অপৰূপা পৰী

যোগিকত অপ্ৰান্তিক কল্পদলসমূহৰ মাত্ৰাব্যাপ্তিৰ এই স্থিতিস্থাপক গুণটো থকাৰ বাবেই সম্ভৱ হ'ব পাৰে, একেটা কল্পদলকে ভিন বিভাগসৰ ৰূপকল্পত ভিন পৰিমাণৰ ব্যাপ্তিৰে তাৰ আয়তনটো নিৰূপিত কৰা। মন কৰিবলগীয়া কথাষাৰ হ'ল, মাত্ৰাব্যাপ্তিৰ পৰিমাণটো নিৰ্ভৰ কৰে, ব্যৱহৃত শব্দসমূহৰ বিভাগসৰ লগত থাপ খাই পৰা-নপৰাৰ ওপৰত। আৰু প্ৰতিটো শব্দৰ আয়তন কেনেকুৱা ধৰণৰ হ'লে সি ধ্বনিসাম্যৰ লগত ৰজিতা ধোৱাকৈ উপপৰ্ণসমূহৰ এটা সুৰম ৰূপকল্পৰ যোগান ধাব পাবিব, সেই কথাষাৰো শুকতপূৰ্ণ। আনহাতে, এইষাৰ কথাও শ্ৰবণযোগ্য যে, কেৱল তত্তৰ অথবা দেশজ অথবা বিদেশী ভাষাৰ আলহী-শব্দৰ ক্ষেত্ৰতহে অপ্ৰান্তিক কল্পদলৰ এই

নক'লেও হয়, প্ৰথম দুটা স্তবক পয়াৰৰ আৰু পাচৰ দুটা স্তবক দুলাড়ী (৬ ৬ ৮) ছন্দসজ্জাৰ।

ফহিয়াই চালে বুজিব পাৰি, ছন্দবন্ধ একে হোৱা সত্ত্বেও প্ৰথমটো পয়াৰৰ ছন্দস্পন্দৰ লগত দ্বিতীয়টো পয়াৰৰ ছন্দস্পন্দৰ অমিল কোনখিনিত। মাথোন মুক্তদল আৰু দ্বিমাত্ৰিক বন্ধদলৰ গোথনিৰে প্ৰথমটো পয়াৰৰ ছন্দস্পন্দ গীতিধৰ্মী, দ্বিতীয়টো পয়াৰত কেইবাটাও সংকুচিত বন্ধদলে তাৰ স্তবটো গাঢ় কৰি তুলিছে। দুলাড়ী দুটাৰ বিষয়েও সেই একেধাৰ কথা কেই ক'ব পাৰি। আচল কথাষাৰ হ'ল, মাত্ৰাব্যষ্টিৰ 'শেষাংশক্তি'য়ে সংশ্লিষ্ট পৰ্ববন্ধত দলবিলাকৰ সমাবেশ নিশ্চিহ্ন কৰি তোলে। আনহাতে, সেই 'শেষাংশক্তি' ব্যৱহৃত নোহোৱাকৈ থাকিলে, দলবিলাক বণজুনাই উঠিবলৈ সুযোগ ওলায়।

আৰু এষাৰ কথা, মুক্তদলক এইদৰে সংকুচিত বন্ধদলে সলাই লোৱাৰ সীমা এটা আছে। কোনোবাখিনিত গৈ প্ৰতিবাটো ধমকি পৰে, সেই ঘেৰটো পাৰ হৈ পৰ্ববন্ধৰ ৰূপ সলনি নকৰাকৈ আৰু এটা মুক্তদলো বন্ধদলে ৰূপান্তৰিত কৰাৰ উপায় নেথাকে। চুটি পদক্ষেপৰ ছন্দবন্ধত সেই সীমাৰ বেৰ লৈ অহা মুহূৰ্তটোৱে সোনকালে ভূমকিষাই দাখি। তাৰো সঠিক উমান ল'ব পাৰি, পয়াৰৰ দুটা চৰণ চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্ববন্ধত এইদৰে ধাপি লৈ।

১ ১ ২ ২ ১ ১ ১ ১ ২ ২
ভাগি গ'ল | বীণখনি | ছিগি গ'ল | তাঁৰ

২ ২ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ২
বৈ গ'ল | অৱশেষ | অমিয় জো- | কাৰ

ইয়াৰে প্ৰতিটো চৰণত দুটা-এটা মুক্তদল সংকুচিত বন্ধদলে সলাই চাব পাৰি, তলত দিয়া ধৰণটোৱে :

১ ১ ২ ২ ১ ১ ১ ১ ২ ২
ভগ্ন হ'ল | বীণখনি | ছিন্ন হ'ল | তাঁৰ

১ ১ ২ ২ ১ ১ ১ ১ ১ ২
মুছ'নাট | লীন হ'ল | সংগীতৰ | ভাৰ

এই ঘেৰটো পাৰ হৈ মুক্তদলৰ সলনি সংকুচিত বন্ধদল ব্যৱহাৰ কৰিব নোৱাৰি। আন নালাগে, এইকণ পৰিবৰ্তনৰ আশ্ৰয় লওঁতেই প্ৰতিটো চৰণত ৫ ৪ ৫ ২ বিভাসৰ

ৰূপকল্প এটাই ভূয়স্কিমাই গ'লহি বুলিয়েই ক'ব পাৰি। যি কি নহওক, 'লীন হ'ল' পৰ্বটো সলাই যদি 'লুন্ধ হ'ল'ৰ লেখীয়া কিবা এটা কৰি ল'ব পাৰি, তেতিয়া হয়তো চৰণটো যৌগিক ৰীতিৰ হৈ ৰ'ব। তাকে নকৰিলে, প্ৰতিটো ৰুদ্ধদলেই দ্বিমাত্ৰিকতা দাবী কৰি বাহিব। লগে লগে গোটেই বস্তুটোৱেই মাত্ৰাবৃত্তলৈ ৰূপান্তৰিত হৈ পৰিব।

এতিয়া চোৱা যাওক, সেট খেৰটোৰ সিপাৰে কি হয়গৈ। আৰু দুটা মাথোন মন্তদল সলালেই চৰণ দুটাৰ পৰ্ববন্ধৰ ৰূপটো যে সলনি হ'বই, ৰীতিটোও বেলেগ হৈ পৰিব। এয়া তাৰ উদাহৰণ :

॥ ১ ৥ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১
ভগ্ন হ'ল | বীণা-যন্ত্ৰ | ছিন্ন হ'ল | তন্ত্ৰী

॥ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১
মূছনাতে | মুছা গ'ল | দক্ষ সুৰ- | যন্ত্ৰী

স্পষ্টকৈয়ে এয়া পঞ্চমাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দ। চেষ্টা কৰিলেও ইয়াৰ ৰুদ্ধদল বিলাক, প্ৰান্তিক হওক অপ্ৰান্তিক হওক, সংকুচিত ৰূপত পৰিবেশন কৰিব নোৱাৰি।

ঘ পৰ্ববন্ধৰ পৰিসীমা

যৌগিক ছন্দৰীতিতো মূলতঃ যিহেতু মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰেই প্ৰকাৰভেদ, সেইবাবে এইটো ৰীতিতো তাত্ত্বিক স্তৰত মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ক্ষেত্ৰত সম্ভৱপৰ সকলোকেইটা পৰ্ববন্ধৰ সম্ভাৱনা স্বীকৃত। তাৰ মানে চাৰি মাত্ৰাৰ পৰা সাত মাত্ৰাৰ ব্যাপ্তিসূক্ত যি কোনো পৰ্ববন্ধ যৌগিক ছন্দত সংযোজিত হ'ব পাৰে। কিন্তু, বাস্তৱ ক্ষেত্ৰত সিবিলাকৰ কোনোটোতেই যৌগিক ছন্দৰ নিজস্ব বৈশিষ্ট্যসমূহৰ ৰূপবোৰ ফুটি উঠে। উদাহৰণস্বৰূপে, চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্ববন্ধৰ এটা স্তৱক আওৰাই চাব পাৰি :

কত আভা | কত প্ৰভা | মনোলোভা | মনোৰমা
কত কবি | কত ছবি | যাচে চুমা | নিকপমা
কত অলি | পৰি ঢলি | প্ৰাণ ঢালি | প্ৰেমে পমা
মাতে সখি | আছোঁ বখি | আধা প্ৰিয়ে | প্ৰিয়তমা

(গণেশ গাগ, সৌন্দৰ্য আৰু কবি)

এয়া যৌগিক ছন্দৰ ধুহুকথানাক মাতটোৰহে চিনাকি, ইয়াত যৌগিকৰ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ তানটোৰ মাধুৰী অচিনাকি হৈয়েই বৈছে। সবহ দৰলৈ যাবই নেলাগে, ইয়াৰ পাচৰ

স্তবকটোক যি মুহূৰ্ত্তত যোগিক ৰীতিৰে একমাত্ৰিক ৰূপৰ অপ্ৰাস্তিক ৰুদ্ধদল কেইটামান চলাই দিবৰ চেষ্টা কৰা হৈছে, সেই মুহূৰ্ত্ততে চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্য্যবন্ধৰ ঘেৰটো ভাগি পৰাৰ সম্ভাৱনাই দেখা দি গৈছেহি :

শান্ত জুৰ | স্মধুৰ | মোৰ স্মৰ | প্ৰেমে পূৰ
হে চতুৰ | কাব্যচোৰ | কিয় টোকা | চকু-লোৰ

গাৰ পাচতে সঁচাসচিকৈষে সেই ঘেৰটো ভাগি পৰিছে :

সৌ হিৰণ | টো-কিৰণ | মো-মিলন | নোহে দূৰ
তাজি ঘেৰ | হিংসা-বেশ | চোৱা ঘূৰি | স্বৰ্গপুৰ

অৱশ্যে, সেই ঘেৰটো ভাগি পৰাৰ ঘাই কাৰণটো হ'ল, প্ৰাস্তিক ৰুদ্ধদলকেইটাকো একমাত্ৰিক ৰূপত সংযোজিত কৰাৰ চেষ্টা।

পঞ্চমাত্ৰিক পৰ্য্যবন্ধৰ ক্ষেত্ৰতো একেখিনি কথাই প্ৰযোজ্য। যি কি নহওক, অসমীয়া কাব্য-ইতিহাসত পঞ্চমাত্ৰিক পৰ্য্যবন্ধ ছন্দৰ এটি অকলশৰীয়া সফল দৃষ্টান্ত আছে। সেয়া হ'ল :

নদীৰ সোঁত | সদায বাঘ
ৰাখিব তাক | নোযাৰি ভাই
সমযো বাঘ | তাৰেই দৰে
ৰাখিব তাক | নোৱাৰে নৰে

(মহম্মদ ছোলেমান, সময়ৰ গতি)

কিন্তু, তাৰ শেষ চৰণটোত এটা মাত্ৰ অপ্ৰাস্তিক ৰুদ্ধদল একমাত্ৰিক ৰূপত প্ৰয়োগ কৰাৰ লগে লগে ছন্দ আড়ষ্ট হৈ পৰাটো তাৎপৰ্যপূৰ্ণ :

এতেকে বোপা | এলাহ খোৱঁ।
কৰ্তব্য কাম | হাতত লোৱঁ।

ষড়মাত্ৰিক পৰ্য্যবন্ধৰ যোগিক ছন্দৰ দৃষ্টান্ত অৱশ্যে প্ৰচুৰ পোৱা যায়। অসমীয়া ছন্দত প্ৰচলিত ঢুলডী ছন্দসজ্জাৰ সৰুখিনিষেই যোগিক ৰীতিৰ নিয়ম অনুযায়ীয়েই ৰচিত। আৰু সেইবোৰৰ ছন্দও পাগত হুঠাটক নাই। বিহগী কবি ৰঘুনাথ চৌধাৰীৰ গোটেইখন 'কেতেকী' আৰু বিবহী কবি যতীন্দ্ৰনাথ ডৱৰাৰ গোটেইখন 'ওমৰ-তীৰ্থ' দুটা ভিন্ন ছন্দসজ্জাত ৰচিত ষড়মাত্ৰিক ছন্দকৃতিৰ অনবদ্য নিদৰ্শন।

যোগিক ছন্দৰীতিৰ অগ্ৰ এটা বৈশিষ্ট্য হ'ল, অষ্টমাত্ৰিক পৰ্য্যবন্ধৰ স্বীকৃতি। তাৰিক স্তবত অৱশ্যে অষ্টমাত্ৰিক ছন্দ-বিভাগটো এফালৰ পৰা চালে যুগ্মপৰ্য্যবেই নামাস্তৰ,

আৰু আন এফালৰ পৰা চালে পৰ্যবন্ধ নহয়—পদবন্ধহে। কিন্তু, বাস্তৱ ক্ষেত্ৰত ইয়াৰ বেলেগ এটা ৰূপ কুটি উঠিছে, যিটোৰ কাৰণে ইয়াক নিৰ্ভাজ পদবন্ধ বুলিয়েই স্বীকাৰ কৰি ল'বলগীয়া হয়। প্ৰথম কথাষাৰ হ'ল সকলো সময়তে চাৰি মাত্ৰাৰ শেষত পৰ্যযতিৰ অৱস্থান স্পষ্ট নহয়। যেতিয়া শব্দ-সহযোগত ইয়াৰ ধ্বনিৰ ৰূপকল্প ৪ ৭ বিকাসত বিস্তৃত হয়, তেতিয়া অৱশ্যে চাৰি মাত্ৰাৰ অন্তত এটা লগুযতিৰ অস্তিত্ব অনুভূত হয়, আনহাতে, সেই ৰূপকল্প যেতিয়া ৩ ৩ ২ বিকাসত বিস্তৃত হয়, তেতিয়া চাৰি মাত্ৰাৰ অন্তত কোনো লগুযতিৰ অনুভূত নহয়—আনকি সেই ঠাইত লগুযতিৰ অৱস্থান-কল্পনাও যুক্তি-সমৰ্থিত বুলি ক'বলৈ টান হৈ পৰে। আচলতে, যৌগিক ৰীতিৰ ছন্দত উপপদৰ ৰূপকল্প যিটোৱেই নহওক, আঠ মাত্ৰাৰ অন্ততহে যতিৰ অৱস্থিতিৰ স্পষ্ট উমানটো পোৱা যায়। সেই যতিটো নিশ্চয়কৈ পদযতিৰ দৰে অলপ দীঘলীয়া, কিন্তু তাতে পৰ্যযতিৰো অৱস্থান অনুভূত হয়। কাৰণটো বিচাৰি দ্বিতীয় এষাৰ কথাৰ ওচৰ চাপিবলগীয়া হয়। দ্বিতীয় কথাষাৰ হ'ল, যৌগিক ছন্দৰীতিত বিস্তৃত ধ্বনিতকৈ শব্দ-প্ৰবাহৰ স্পন্দনবোৰৰ প্ৰাধান্য বেচি। শব্দ মানে অৰ্থবৃত্ত ধ্বনিৰ অভিব্যক্তি। এইটো ৰীতিত কাবসকলে সচৰাচৰ সময়মাত্ৰিক ভংগীৰ তালৰ বিপৰীতে অসময়মাত্ৰিক ভংগীৰ ভাবস্পন্দ^১ প্ৰয়োগ কৰে। স্বাভাৱিকতে, পদক্ষেপবোৰ দীঘলীয়া হৈ পৰে, কাৰণ, অৰ্থৰ পৰিপূৰ্ণতা চুটি খোজত বিচাৰি পোৱা নেযায়। গতিকে, নিৰ্ভেজাল যৌগিক ছন্দত এনেকুৱা ছন্দত এনেকুৱা ছন্দ-বিভাগবোৰে চাক্ষুণ্যৰ খেও ধৰি অষ্টম মাত্ৰাৰ দলটোতহে অৰ্থবৃত্ত ধ্বনিৰ প্ৰদক্ষিণৰ একোটা বৃত্তাংশৰ পৰিপূৰ্ণতা লাভ কৰে। উদাহৰণ দিলে, কথাষাৰ পৰিষ্কাৰ হয় :

| | |
|----------------------|-----------------------------|
| হেজাৰ শিল্পীয়ে লেখে | তোমাৰ ৰূপৰ কাব্য |
| ৰেখাৰ ভাষাৰে সখি | সহস্ৰ ভাস্কৰে |
| শিলত ফুলাই তোলে | তোমাৰ সৌন্দৰ্য বুল |
| শিলে শিলে শেৱালিৰ | লাৱণ্য বাগৰে |
| | (দেৱকান্ত বৰুৱা, তিলোত্তমা) |

নক'লেও হ'ব, চাৰি মাত্ৰাৰ অন্তত লগুযতিৰ অৱস্থান কল্পনা কৰিবলৈ হ'লে, অন্ততঃ দুটা শব্দৰ আধৰ-জোড়টনি 'শিল-পী' আৰু 'সৌন্দৰ্য' কৰি ভাঙি ল'বলগীয়া হয়গৈ। তাতোকৈ ডাঙৰ কথা, সেই যতিটোক পদযতি বুলি ভুল চিনাকি এটা দি সংশ্লিষ্ট ছন্দ-বিভাগটোক যুগ্মপদ বুলি চিনাক্ত কৰিলে 'পদ্মং চতুস্পদী' কথাষাৰো অৰ্থহীন হৈ পৰেগৈ।

দশমাত্ৰিক ছন্দ-বিভাগবোৰ অৱশ্যে এইটো নিয়মৰ অধীন নহয়। সিবিলাক

দৰাচলতে ৪, ৬ কপকল্পৰ অথবা ৬, ৪ কপকল্পৰ পদবন্ধহে—পৰ্ববন্ধ নহয়। আৰু সেইবোৰৰ চৰণবন্ধৰ কপটোও ত্ৰিপদীৰহে—চৌপদীৰ নহয়। এটা দৃষ্টান্ত দিয়া হ'ল :

জীৱনৰ | অময়া পূৰৰ | কি স্নন্দৰ | কুসুম কোঁৱৰ |

তেওঁৰেই | সৌন্দৰ্য চাটত

বিকি মোৰ | অনন্ত যৌৱন | আজি মোৰ | সাৰ্থক জীৱন |

মগ্ন মই | অসীম প্ৰেমত

(ডিম্বেশ্বৰ নেওগ)

দশমাত্ৰিক পদবন্ধত অৱশ্যে লুপ্তযতিৰ অস্থিৱ বচসময়ত অল্পভূত নোহোৱাকৈ নেথাকে। কিন্তু, তাৰে খেও ধৰি তাক সন্ধিপৰ্প^৮ বুলি কোৱাৰ প্ৰয়োজন মুঠেই নাই।

থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, যৌগিক ৰীতিৰ ছন্দতো মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ দৰেই নানা কপৰ পৰ্ববন্ধ স্বীকৃত। কিন্তু, মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিত যেনেকৈ দীৰ্ঘতৰ পদক্ষেপৰ ছন্দতকৈ চুটি পদক্ষেপৰ ছন্দতকৈ ছন্দৰ প্ৰাধান্য বেচি দেখা যায়, যৌগিক ৰীতিৰ তেনেকৈ চুটি পদক্ষেপৰ ছন্দতকৈ দীৰ্ঘতৰ পদক্ষেপৰ ছন্দৰ প্ৰতি প্ৰবণতা বেচি। কাৰণটো দুয়োটা ৰীতিৰ মৌল ছন্দকপৰ লগত আধেয়বস্তৰ বসকপৰ পাৰস্পৰিক সম্পৰ্কৰ দ্বাৰা নিষ্পত্তি। মাত্ৰাবৃত্তৰ ভাববস্তু সাধাৰণতে গীতিকবিতাধৰ্মী, আৰু সেইদৰে যৌগিকৰ ভাববস্তু সচৰাচৰ মহাকাব্যাকপধৰ্মী। সেইকাৰণেই, মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীতিত যিদৰে চাৰি মাত্ৰাৰ পৰা সাত মাত্ৰালৈকে বিস্তাৰিত পৰ্ববন্ধ ভাববস্তুৰ লগত অধিক ৰজ্জিতা থোৱা, সেইদৰে যৌগিক ছন্দৰীতিত ছয় মাত্ৰা আৰু আঠ মাত্ৰাৰ পৰ্ববন্ধ ভাববস্তুৰ লগত বেচি মনমোহাৰকৈ খাপ খাই পৰে। তাতকৈ সৰু পৰ্ববন্ধৰ যৌগিক ছন্দত অৰ্থযুক্ত শব্দৰ পদবন্ধই পৰ্ববন্ধৰ কপক আঁৰ কৰি ধৰে। এই সন্দৰ্ভত স্মৰণ কৰিব পাৰি, ইংৰাজ ছান্দসিকে কোৱা কথাষাৰ— 'সুৰৰ ছন্দত সুৰবোৰৰ সহায়ত ক'ব খোজা কথাখিনি কোৱা হয়। আৰু কথাৰ ছন্দত শব্দৰ সহায়ত গাই শুনাব খোজা সুৰবোৰ পৰিবেশন কৰা হয়।'^৯ যৌগিকৰ ছন্দ অনিবাৰ্যকপে পাচৰবিধ ছন্দ।

৮. combined foot

৯. It may use notes in delivering the words it has to say, as a means of making them emphatic and widely audible, or it may use words in delivering the notes it has to sing, in order to avoid the inanity of using meaningless syllables

Eserton Smith : Principles of English Metre, p. 121 quoting Edmund Gurney, Power of Sound, p 452.

। স্বৰবৃত্ত ছন্দৰীতি ।

ক সাধাৰণ বৈশিষ্ট্য

স্বৰবৃত্ত ৰীতিৰ ছন্দ অনাথৰী কবিৰ মুখে মুখে ৰচিত চহা কবিতাৰ একচেটিয়া ছন্দ । সময় গৈ থকাৰ লগে লগে বহুতো সম্ভ্ৰান্ত কবিষে এই মৌখিক কবিতাৰ স্মৰণো গৰণীয়া ল'ৰাৰ মুখৰ পৰা, ধাইমাকৰ মুখৰ পৰা কাটি নি লেখাৰ ভাষাতো থাপিছেগৈ । এইটো ৰীতিৰ ছন্দ আন দুটা ৰীতিৰ ছন্দতকৈ এটা মূলনীতিৰ আধাৰতে বেলেগ । এইবিধ ছন্দত দলসমষ্টিৰ কালগত দৈৰ্ঘ্যৰ সলনি সিবিলাকৰ সংখ্যাগত পৰিমাণটোৱেই ধ্বনিসাম্যৰ যোগান ধৰে । ভাষান্তৰত ক'বলৈ হ'লে, এই ৰীতিৰ ছন্দত দলবিশেষৰ সংখ্যাটোৱেই ব্যষ্টি । সময়-আয়তন নিৰপেক্ষ সেই ব্যষ্টি, কোনো সময়-আয়তন-বিশিষ্ট দলৰ মাত্ৰিক দৈৰ্ঘ্যৰ লগত তাৰ সঙ্গত নাই । আৰু, সেই ব্যষ্টিৰ জোখত :কুদলৰ িটো মূল্য কুদলৰো সেইটোৱেই মূল্য । নক'লেও হ'ব যি কোনো লৌকিক কবিৰ কাৰণে আঙুলিৰ পাবকেইটাতে ব্যষ্টিৰ লেখ পোৱাটো সিজনৰ ছন্দ-সাধনাত আটাইতকৈ লোভনীয় বস্তু । মুকুদল হওক অথবা কুদল হওক, দল বুলিলেই তাত মাথোন এটা স্বৰ আশ্রয়-ধ্বনি হিচাপে থাকিবই লাগিব । লৌকিক কবিষে সেই একমাত্ৰ স্বৰটোকে আঙুলিৰ পাবত গণি তেওঁ স্পষ্টি কৰা ছন্দৰ ধ্বনিসাম্য স্থিৰ কৰে । সেইকাৰণেই, এইটো ছন্দৰীতিৰ নাম স্বৰবৃত্ত । আমি সেইটো নামকেই থৈছোঁ চুবুৰীয়া বাংলা ভাষাৰ এগৰাকী প্ৰথিতযশা ছান্দসিকে প্ৰস্তাৱ কৰা দলবৃত্ত নামটো, যুক্তিসংগত হোৱা সন্দেহও, গ্ৰহণ কৰিব খোজা নাই ।'

ছন্দবন্ধৰ স্তৰত দলব্যষ্টিৰ লেখত ধ্বনিসাম্য পোৱা বুলি ক'লেও আন এটা প্ৰশ্নৰ মুখামুখি হ'বলগীয়া হয় । প্ৰশ্নটো হ'ল, পৰ্ববিলাকৰ ভিতৰৰা প্ৰতিটো ব্যষ্টিৰ দ্বাৰা নিৰ্দেশিত দলৰ আয়তন যিহেতু সময়-ব্যাপ্তিৰ ফালৰ পৰা অসমান, সিবিলাকৰ সমাবেশত পৰ্ববন্ধৰ কালসাম্য কিহৰ আধাৰত কেনেকৈ পোৱা যায় ? অচলতে পূৰ্ণতা আৰু শূন্যতা, স্তৰতা আৰু নীৰৱতা দুয়োটাৰে সহযোগত সি আপোনআপুনি সিদ্ধ হৈ পৰে । কোনো কোনো ঠাইত ইটো-সিটো দল অলপ প্ৰলম্বিত হৈ সময়ৰ ফাকবোৰ ধ্বনিৰ পূৰ্ণতাৰে উপচি উঠে ।

এইটো ছন্দৰীতিত ছন্দস্পন্দৰ যোগান ধৰে দলবিলাকৰ পাৰস্পৰিক পৰিমাণগত বৈসাদৃশ্যৰ সলনি গুণগত বৈসাদৃশ্যই। সেই গুণগত বৈসাদৃশ্যটো নিৰ্ণয় কৰে ঘাইকৈ স্বাস্থ্য আৰু হসন্ত-হলন্ত ধ্বনিৰ মাজত থকা গুণগত পাৰ্থক্যই। লগতে মুক্তদল আৰু ঋদ্ধদলৰো ৰূপগত অমিলটোৱে—পৰিমাণগত অমিলেৰে নহয়—এটা আত্মসংগিক বৈসাদৃশ্যৰ যোগান নধৰাকৈ নেথাকে। আৰু এটা কথা পৰিলক্ষিত হয়, বহু সময়ত আনকি মুক্তদলৰ ক্ষেত্ৰতো প্ৰযোজন অল্পসৰি উচ্চাৰণটো যেন স্বাভাৱিক পৰিমাণতকৈ অলপ বেচি পৰ ধ্বনিত হৈ থাকে। আচলতে, কাল-পৰিমাণৰ এই প্ৰসাৰণ প্ৰশ্বনৰেই প্ৰতিফলন বুলি ধৰিব পাৰি।

ইয়াৰ বাহিৰেও, এইটো ৰীতিৰ ছন্দত গভীৰতৰ অন্তঃস্পন্দৰ যোগান ধৰে দলসমূহৰ আৰু কেইটামান উপশ্বননৰ বৰ্ণন্য সহযোগে। সেই উপশ্বননৰ ঘাই উৎস হ'ল, দলবিলাকৰ মাজত থকা প্ৰশ্বনৰ সূক্ষ্ম তাৰতম্যৰ পৰা ওপজা ছন্দস্পন্দ। আনকি কেতিয়াবা সেই সহকাৰী ছন্দস্পন্দ ইমান বেচি স্পষ্ট হৈ উঠে যে, তাৰ ফলত দলসমূহৰ গুণগত পাৰ্থক্যৰ পৰা ওপজা ছন্দস্পন্দও গোণ হৈ উঠে। সেহকাৰণেই, এহটো ছন্দৰীতিৰ ধ্বনিপ্ৰবাহত আন দুটা ৰীতিৰ ছন্দত অল্পভৰ কৰা চুটি আৰু দীঘলীয়া তবংগৰ সলনি প্ৰবল আৰু দুৰল তবংগৰ ৰূপবৈচিত্ৰ্য অন্তৰ্ভূত হয়। তদুপৰি, কেতিয়াবা লুপ্ত দল-ৰ শূন্যতা পূৰণ কৰা অন্ত এটা দলৰ প্ৰলম্বিত ধ্বনিৰেও এক বেলেগ ধৰণৰ ছন্দস্পন্দৰ মাধুৰী প্ৰদান কৰিবলৈ নেপাহৰে। এইদৰেই স্ববৃত্ত ছন্দৰীতিত আন কেইবাটাও উপশ্বননৰ সহযোগত দলসমূহৰ ৰূপগত বৈসাদৃশ্যৰ ছন্দস্পন্দ আৰু সন্নিবিষ্ট দলৰ সংখ্যাগত সমষ্টিৰ আধাৰত ৰচিত ছন্দবন্ধ—দুয়োটা মিলি অসমীয়া ছন্দৰ বেলেগ এটা স্তৰ স্তনিবলৈ পোৱা যায়।

খ. পৰ্ববন্ধৰ সীমাবদ্ধতা

ছন্দস্পন্দৰ অনন্তসাধাৰণ বৈচিত্ৰ্য সত্ত্বেও ছন্দৰীতিত পৰ্ববন্ধৰ ৰূপ বুলিবলৈ মাথোন এবিধে আছে—চতুঃস্বৰ পৰ্ব। এইটো ৰীতিত চাৰিটা দলব্যষ্টিৰ আধাৰত ৰচিত পৰ্ববন্ধই একমাত্ৰ পৰ্ববন্ধ। স্বাভাৱিকতে, স্ববৃত্ত ছন্দ বুলিলেই মাথোন সমবৃত্ত ছন্দ। অন্ত কোনো পৰ্ববন্ধ স্বীকৃত নোহোৱাৰ হেতুকে এইটো ৰীতিত অসমবৃত্ত অথবা বিষমবৃত্ত ছন্দ কল্পনা কৰিব নোৱাৰি। মাথোন চতুঃস্বৰ পৰ্বৰ ধ্বনিসাম্য ইয়াৰ বৈশিষ্ট্য হোৱাৰ আচল কাৰণটো হ'ল, ইয়াৰ লয়ৰ ক্ষিপ্ৰতা। গতিকে, চাৰি মাত্ৰৰ অন্ততে সমমাত্ৰিক ৰূপৰ পূৰ্ণতাটোক লগ পোৱাৰ লগে লগে ছন্দৰ গতিত যতিয়ে তাৰ অন্তিমতটো

তৎক্ষণাৎ ঘোষণা কৰে। তলত চতুঃস্বৰ পৰ্বৰ স্বৰূপ ছন্দৰ কেইটামান দৃষ্টান্ত দিয়া হ'ল :

১. এটি ঘৰত | দুটি মাথোন | দুটি মামুহ | ধৰে
এটি খেলে | লুকাই সপোন | এটি জ্বাল | মৰে
এটি হাঁহে | তৰাৰ মুখত | ফুলৰ গন্ধ | টানি
এটি কান্দে | ধৰাৰ বুকত | কুলৰ বন্ধ | মানি
এটি আহে | প্ৰিয়ৰ কপত | চুচুক-চামাক | কৰি
এটি থাকে | বন্ধ ঘৰত | শূন্য শয়ন | ভৰি

(বত্ৰকান্ত বৰকাকতি, দুটি মামুহ)

২. ইমান মৰম | বুকুত লগাই | কোন আহিল | সোণ
তোৰ চেনেহৰ | মুখনি যেন | নাচে কাঁচি- | জোন
কাঁচি জোনৰ | নাওখনি বাই | নীল আকাশৰ | পাল
শুইন সাপৰত | নাও মেলি দে | বোলাই মৰম | জাল
তৰাৰ হাঁহিত | বহণ লাগি | মৰম বিলাই | ধ'ই
মোৰ জীৱনৰ | দুৱাৰদলিত | সোণৰ কাঠি | লাই
পোহৰ দেশৰ | পৰশ লগাই | সৰগ দেশৰ | সোণ
তোৰ ই হাঁহিৰ | শূৰ একনি | মোকো দিবি- | চোন

(এম. ইব্রাহিম আলি, পোনাৰ হাঁহি)

দুয়োটা দৃষ্টান্তৰ চৰণকেইটাৰ ওপৰত চকু ফুৰাই চালেই ধৰা পৰিব, অন্তিম পদকেইটা বাদ দি বাকী আটাইবোৰ পৰ্বতে বিভিন্ন মিশ্ৰিত ৰূপত চাৰিটাকৈ দল আছে। প্ৰতিটো দলৰ বিপৰীতে এটাকৈ ব্যাষ্টি স্থাপন কৰি গ'লেই সিবোৰৰ ধ্বনিসাম্য যে চতুঃস্বৰ ৰূপত সমাবিষ্ট হৈ আছে, কথাষাৰ স্পষ্টকৈ ওলাই পৰে। মন কৰিবলগীয়া, দ্বিতীয়টো দৃষ্টান্তৰ প্ৰতিটো চৰণৰ অন্তিম পদত এটা মাত্ৰ দলৰ বিপৰীতে দুটাকৈ ব্যাষ্টি স্থাপন কৰা হৈছে। কথাষাৰ এনেকুৱা, পৰ্বটো অপূৰ্ণ হ'লেও এটা মাত্ৰ ব্যাষ্টিৰ আধাৰত কোনো ছন্দস্পন্দ অগ্ৰভূত নহয়। অণচ, সেই অপূৰ্ণ পৰ্বটোৰো স্পন্দন এটা আছে। যেনিবা সেইটো এটা যুগ্মদল—তাৰ শেষৰ অংশটোত এটা গানৰ ভাষাত যাক বোলে মাড়, সেই বস্তুটোৰ এটা স্বতন্ত্ৰ অস্তিত্ব অগ্ৰভূত হয়। দৰাচলতে, তেনেকুৱা ৰুদ্ৰদলবোৰ স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ যেনে বিল্লিষ্ট ৰূপত দুটা ব্যাষ্টিৰ অধিকাৰী হৈ পৰে, যিটো কথা অস্বীকাৰ কৰিবলৈ টান হৈ পৰে।

যুগ্মদল বোলা বস্তু এটাৰ অস্তিত্ব কল্পনা কৰোঁ বা নকৰোঁ, তেনেকুৱা দলবোৰৰ বিপৰীতে দুটাকৈ ব্যাষ্টি স্থাপন কৰাৰ এটা ব্যৱহাৰিক প্ৰয়োজন আছে। কাৰণ, তাকে নকৰিলে ছন্দোলিপি কৰিবলৈ লৈ বহু সময়ত ধ্বনিসাম্য বিচাৰি নেপাই হাৰাথুৰি খাবলগীয়া হয়। ধ্বনিসাম্য নাই যেন লাগিলেও, তেনেকুৱা পৰ্য্যবেক্ষিত বহুতো চৰণত কালসাম্য সম্পূৰ্ণকৈ থাকে। স্পষ্টকৈ ক'বলৈ হলে, স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ নিখুঁত ৰচনাতো মাজে মাজে ত্ৰিস্বৰ পৰ্বই ছন্দবৈচিত্ৰ্যৰ প্ৰয়োজনতে অগ্ৰপ্ৰবেশ কৰা দেখা যায়। আচলতে, তেনেকুৱা ত্ৰিস্বৰ পৰ্ব মিহলাব জানিলেহে যেন ছন্দ পাগত উঠে। তলত তাৰ এটা দৃষ্টান্ত তুলি দিয়া হ'ল :

— — — — — ॥
ডাঙৰ দীঘল | ভূনি মৰা | মূৰত ডাঙৰ | পাগ

— — — — — ॥ — — — — — ॥
বিয়াই সভাই | ডাঙৰ চকত | পায় ডাঙৰ | ভাগ

— — — — — ॥ — — — — — ॥
ডাঙৰ জাপিৰ | তলত যায় | ডাঙৰ পীৰাত | বহে

— — — — — ॥ — — — — — ॥
ডাঙৰ হোকাত | ধপাত খায় | ডাঙৰ ডাঙৰ | কাহে

— — — — —
ডাঙৰ খাহী | ডাঙৰ মাছ | ডাঙৰ ভেটি | ভাৰ

— — — — —
ডাঙৰ শোধত | জগৰ ভঙাত | সদায় লাগে | তাৰ

— — — — —
ডাঙৰ ঘৈলীক | চুলিত ধৰি | মাৰে ডাঙৰ | চৰ

— — — — —
ডাঙৰ চাউলৰ | ভাত দিয়ে | ভাত শালত | ঘৰ

(বলিনাৰায়ণ বৰা, ডাঙৰীয়া)

দৃষ্টান্তটোত মুঠতে ২৪টা পূৰ্ণ পৰ্ব আছে। তাৰে ৬টা পৰ্বত মাথোন তিনিটাকৈহে দল আছে। অথচ, সেই ত্ৰিশৰ পৰ্কেইটাত ধ্বনিসাম্যৰ নাটনি যে অমুভৱ কৰিবলগীয়া নহয়ই, বৰং সেইকেইটাই যেন ছন্দৰ জেউতিহে চৰাইছে। গতিকে, সেইকেইটা পৰ্বত থকা একোটা কল্পদলক দুটাকৈ ব্যাটি নিদিয়াকৈ নোৱাৰি। সিহঁতক উচ্চাৰণ কৰিবৰ বেলিকা অলপ টানি ল'বলগীয়া হয়। সেই টানটো আপোনাআপুনিয়েই আছে—কিবা যান্ত্ৰিক বুদ্ধিৰ প্ৰেৰণাৰে সেয়া কৰিবলগীয়া নহয়। কোনোবাই যদি ভাবে, সেইবোৰ ঠাইতে স্ববৃত্ত ছন্দই স্তব সলাই মাত্ৰাবৃত্তভংগিম ছন্দৰ বাট লৈছে—তেনেহ'লে ভুল কৰা হ'ব। কিয় ভুল কৰা হ'ব, সেয়া পাচত আলোচনা কৰিবলৈ থোৱা হ'ল। সম্প্ৰতি এৰাৰ কথা মন কৰিবলৈ পাহৰিব নেলাগে, তেনেকুৱা সম্প্ৰসাৰিত ৰূপৰ যুগ্মদল বুলি বিবেচিত হ'বলৈ হ'লে, সি কেৱল বিদ্বিষ্ট হ'ব পৰাকৈ কল্পদল হ'লেই নহ'ব—এটা স্বয়ংসিদ্ধ স্বতন্ত্ৰ শব্দও হ'ব লাগিব। তেতিয়াহে তাৰ বিপৰীতে দুটা ব্যাটি স্থাপিত হোৱাটো আশা কৰিব পাৰি।

এইখিনিতে উল্লেখ কৰি থ'ব পাৰি, অত্যন্ত বিৰল ক্ষেত্ৰত স্ববৃত্ত ছন্দৰ ৰচনাত দ্বিস্বৰ পৰ্ববন্ধও পোৱা যায়। অৱশ্যে, ছন্দবৈচিত্ৰ্যৰ যোগান ধৰা এনেধৰণৰ পৰ্ববন্ধ মৌখিক ৰচনাৰহে এদনীয়া সম্পত্তি, লিখিত ৰচনাৰ ক'তোদেই এনে ব্যতিক্ৰমৰ নিদৰ্শন আমাৰ চকুত পৰা নাই। যি কি নহওক, মৌখিক কবিতাৰ এনে দুটা নিদৰ্শন দাঙি ধৰা হ'ল :

১. — — — — —
আম পাত | আম পাত

— — — — —
ইখন এৰি | সিখন কাট

১ ॥ ॥ ১ ১ . ১ ১
ছৰ্ ছৰ্ | বটা | চৰাই

 ॥ ॥ ১ ১ ১ ॥ ॥ ১ ১ ১ ১
মোৰ ধান | নাথাবি | তোক দিম | গোটে কৰাই

১ ১ ॥ ১ ১ ॥
ধানো খাম | চাউলো খাম

১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ১ ॥
চম্পাৱতীক | বিয়া কৰি | ঘৰল'ই | যাম

মন কৰিবলগীয়া কথাষাৰ হ'ল, ইযাতো মাথোন তেনেকুৱা দ্বিস্বৰ পৰ্ববোৰকহে চতুঃস্বৰ ছন্দৰ প্ৰবাহে আদৰি লৈছে, যিবোৰ দুটা ৰুদ্ধদলৰ উপকৰণেৰে গঠিত আৰু সন্নিহিত ৰুদ্ধদল দুটাও স্বয়ংসিদ্ধ স্বতন্ত্ৰ শব্দ। তদুপৰি অস্বীকাৰ কৰি লাভ নাই, সিবিলাকত ব্যষ্টি-সংস্থাপনৰ আদৰ্শটোও মাত্ৰাবৃত্তভংগম। তথাপি, সিহঁত কোন ৰীতিৰে স্ববৃত্ত ছন্দৰ আলহী হৈ পৰিছে, সেই বিষয়ে অলপ পাচতে আলোচনা কৰা হ'ব।

তাৰ আগতে আলোচনা কৰি লোৱা ভাল হ'ব, চতুঃস্বৰ পত্নত সন্নিবিষ্ট দলসমূহ বিস্তৃত হোৱাৰ কিবা নিয়ম-নীতি আছে নেকি। নক'লেও হ'ব, দুযোৰিখ দল বিভিন্ন অল্পপাতত সন্নিবিষ্ট হ'ব পাৰে। অলপ গমি চাষেই ক'ব পাৰি, চতুঃস্বৰ পৰ্ব তলত দিয়া অল্পপাতকেইটাৰ যি কোনো এটা অল্পপাতত ৰূপায়িত হ'ব পাৰে :

- ১ চাৰিটা মুক্তদল,
- ২ তিনিটা মুক্তদল আৰু এটা ৰুদ্ধদল,
- ৩ দুটা মুক্তদল আৰু দুটা ৰুদ্ধদল,
- ৪ এটা মুক্তদল আৰু তিনিটা ৰুদ্ধদল।

চাৰিওটা ৰুদ্ধদলেৰেও চতুঃস্বৰ পৰ্ব গঠিত হ'ব পাৰে। কিন্তু, তেনেকুৱা পৰ্ববন্ধত ধ্বনিসাম্য আৰু কালসাম্যৰ মানত গভীৰ বিৰোধ ঘটিব। আনকি, চতুৰ্থটো অল্পপাতত সন্নিবিষ্ট দলেৰে গঠিত পৰ্ববন্ধও ইয়াৰ বাবে প্ৰশস্ত নহয়। প্ৰথম তিনিটা অল্পপাতত গঠিত হোৱা চতুঃস্বৰ পৰ্ববন্ধৰ সংমিশ্ৰণতে স্ববৃত্ত ছন্দৰ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ শিল্পন-মাধুৰ্য আটাইতকৈ মনোৰম ৰূপত প্ৰকাশিত হয়।

তলৰ কবিতাফাকি পঢ়ি চালে, প্ৰথম চৰণৰ প্ৰথম শাবীত থকা পং চাৰিটোতে চাৰিওবিধ দল-সংযোজনৰ দৃষ্টান্ত পোৱা যাব :

পৰ্বত মালাৰ | দুৰে দুৰে | বুকুৰ নীলিম | বস্ত্ৰ উৰে |
 মুক্ত কৰে | উদাসী
 কৃষ্ণ মেঘৰ | চুলিটাৰি | বয় পাণ্ডু | গণ্ড জুৰি |
 হেৰা পূৰ্ণ | ষোড়লী

(ডিছেম্বৰ নেওগ, পাগলী)

ইয়াৰে প্ৰথম পৰ্বটো যদি অলপ সলাই লৈ 'পৰ্বত শৃংগৰ' কৰি লোৱা হয়, তেনেহ'লে তাৰ চাৰিওটা দল মাথোন একদল হৈ পৰে। কিন্তু, স্বৰূপ ছন্দৰীতি তেনেকুৱা পৰ গ্ৰহণ কৰিবলৈ মুঠেই প্ৰস্তুত নহয়। গতিকে, ওপৰৰ দৃষ্টান্তটোত দেখুওৱা চাৰিটা বিভাগৰ দলসমষ্টৰে নিৰ্মিত চতুঃস্বৰ পৰবন্ধ কেইটাহে স্বৰূপ ছন্দৰীতিত পোৱা যায়। সিবিলাকৰ মিলিত বৈচিত্ৰ্যই এই ছন্দৰীতিৰ তৰংগৰূপময় ছন্দম্পন্দৰ মূল উৎস।

গ প্ৰচ্ছন্ন মাত্ৰিক ৰূপ

স্বৰূপ ৰীতিৰ ছন্দত প্ৰতিটো পদত মাথোন চাৰিটাকৈ দল সন্নিবিষ্ট হ'লেই তাৰ আপোন ৰূপটো ধৰা নপৰে। এহাতে প্ৰতিটো দলব্যাপ্তি কাল-নিৰপেক্ষ, আনহাতে ছন্দ বুলিলেই প্ৰতিটো পদৰ পৰ্যাবৃত্তিত কালসাম্য থাকিবই লাগিব। নক'লেও হ'ব, দুয়োটা ছান্দসিক আদৰ্শৰ ইটো-সিটোৰ লগত আপোনা আপুনি ৰজ্জিতা থাই নপৰে। কাৰণ, দলব্যাপ্তিৰ সমাপ্তিত মাথোন পৰ্ববন্ধৰ ধ্বনিসাম্যহে পোৱা যায়—কালসাম্য বিচাৰি পোৱা নেযায়। স্বৰূপ ছন্দৰীতিত উপক্ৰমটোক চালে মুক্তদল আৰু বন্ধদলৰ মাথোন এবিধ অনুপাতৰ পোন:পুনিক পুনৰাবৃত্তি ঘটিলেহে ধ্বনিসাম্যৰ লগত কালসাম্য ৰজ্জিতা থাই পৰাৰ সম্ভাৱনা। সেই আদৰ্শ অনুপাতটো হ'ল, প্ৰতিটো পদতে কেৱল চাৰিটা মুক্তদলৰ সমাবেশ। কিন্তু, সেয়ে হ'লে, তাক চতুঃস্বৰ ছন্দ ভুবুল চতুৰ্মাত্ৰিক ছন্দ বুলি ক'লেও কোনো প্ৰতিবাদ কৰাৰ থল নেথাকিব। উদাহৰণস্বৰূপে, তলৰ পঞ্চফাকি পঢ়ি চাব পাৰি :

লৈখা পঢ়া | কৰে সেয়ে

ঘোঁৰা গাড়ী | উঠে সেয়ে

পদ্মকাকিৰ প্ৰতিটো পৰ্ব চতুঃস্বৰবিশিষ্ট। সেই বুলিয়েই ইয়াক স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ ৰচনা আখ্যা দিব নোৱাৰি। আচলতে, স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ পৰ্বসমূহৰ এটা মাত্ৰিক কাল-দৈৰ্ঘ্যৰ ৰূপ প্ৰচ্ছন্ন হৈ থাকে। বাংলা স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ পৰিপ্ৰেক্ষিত কবি-ছান্দসিক ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰে এষাৰ অতি সুন্দৰ কথা কৈ থৈ গৈছে, ‘এইবিধ ছন্দত প্ৰতিটো পৰ্বৰ লেখটো চাৰিৰ আৰু জোখটো ছয়ৰ।’^৪ ভাষান্তৰত ক বুলি হ’লে, স্বৰবৃত্ত ছন্দত পৰ্বৰ ধ্বনিত দলৰ সংখ্যাগত পৰিমাণটো হ’ল চাৰিটা ব্যষ্টিৰ আৰু আয়তনগত ব্যাপ্তিটো হ’ল ছ’টা মাত্ৰাব্যষ্টিৰ।

আগতেই কোৱা হৈছে, চতুঃস্বৰ পৰ্বৰ মুক্তদল আৰু ৰুদ্ধদলৰ পাৰস্পৰিক অন্তৰ্গত বিভিন্ন ধৰণৰ হ’ব পাৰে। যি কি নহওক, তিনিটা ৰুদ্ধদল আৰু এটা মুক্তদলৰ সমাবেশত গঢ় লোৱা চতুঃস্বৰ পৰ্ববন্ধত এনেকুৱা এক ছন্দস্পন্দ অন্তৰ্ভূত হয়, যিটো সম্পূৰ্ণ নিঃশিঙ-নিৰজ্ঞ ৰূপৰ—তাৰি ঘেৰত দলসমূহ আলোড়িত হৈ উঠাৰ কোনো অৱকাশেই নেথাকে। আনহাতে, মাথোন চাৰিটা মুক্তদলৰ সমাবেশত গঢ় লোৱা চতুঃস্বৰ পৰ্ববন্ধ অত্যন্ত শিথিলবিশিষ্ট ছন্দধ্বনিৰে মৰ্মৰিত হৈ উঠে। কাৰণ, তেনেকুৱা পৰ্বসমূহত মাত্ৰাব্যষ্টিৰ জোখত পোৱা কাল-পৰিমাণৰ দুটাকৈ মৌনমাত্ৰাৰ শূন্যতা ধ্বনিত দলৰ কৃত্ৰিম প্ৰসাৰণেৰে পূৰাই ল’বলগীয়া হয়। কেৱল দুটা মুক্তদল আৰু দুটা ৰুদ্ধদলৰ সমাবেশটোৱেই, চতুঃস্বৰ পৰ্ববন্ধটোৱেই তাৰ প্ৰচ্ছন্ন ষড়মাত্ৰিক ৰূপটোৰ লগত মধুৰতম ছন্দধ্বনিৰে খাপ খাই পৰে। তদুপৰি, স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ ধ্বনিপ্ৰবাহত যে ত্ৰিস্বৰ পৰ্ববোৰো তকিব নোৱৰাকৈ সোমাই পৰে, তাৰো আচল কাৰণ এইটোৱেই—চতুঃস্বৰ পৰ্বৰ প্ৰচ্ছন্ন ষড়মাত্ৰিক ৰূপটো। মনত ৰাখিবলগীয়া কথাষাৰ হ’ল, কেইটামান বিজ্ঞাসত চতুঃস্বৰ পৰ্বৰ এই ষড়মাত্ৰিক ৰূপটো পাবৰ কাৰণে অনাধিক দুটা মৌনমাত্ৰাৰ প্ৰয়োজনো স্বীকাৰ কৰি ল’বলগীয়া হয়।

এতিয়া স্বৰবৃত্ত ছন্দত ৰচিত দুটা কবিতাংশৰ এই প্ৰচ্ছন্ন মাত্ৰিক ৰূপটো মাত্ৰাব্যষ্টিৰ জোখেৰে জুখি তাৰ ধ্বনিসাম্যৰ লগত কালসাম্যৰ যোগাযোগটোৰ উমান লৈ চাব পাৰি :

১. ১১ ১১ ১১ ১১ ১১ ১১ ১১ ১১ ১১ ১১ ১১ ১১
 বঙা ০ তেজত | বুৰাই কলম | কাকত লেখোঁ ০

১১ ১১ ১১ ১১ ১১ ১১ ১১ ১১ ১১ ১১ ১১ ১১
 পলে ০ পলে ০ | তলে ০ তলে ০ | মৃত্যু দেখোঁ ০

লক্ষ্য করি ০ | কোমল মুখৰ | হাঁহি

বজাই চালোঁ ০ | অমল সুখৰ | বাঁহী

কঠাল জোপাত | হেতু ০ -লুকাৰ | কোবাল মাত ০

গৰম কাঁলিৰ | বেলিৰ ভাতিৰ | সকলো তাত ০

(কমলেশ্বৰ চলিহা, লেখকৰ সমল)

২ ক্রমৰ পাহি ০ | ফুলাই ফুলাই | আত্ম মেলা ০

ভ্রমৰ হাঁহি ০ | তুলাই তুলাই | খেলা ০ খেলা ০

ভ্রমৰ ইঁহা ০ | ভ্রমৰ কন্দা

প্রেমৰ বীতি ০ | ধৰা ০ বন্ধা

বসৰ নাগৰ | জানা ০ তুমি ০ | বসৰ খেলা ০

তেজৰ আখৰ | লেখি ০ দিলা ০ | প্রেমৰ বেলা ০

(বঙ্ককান্ত বৰকাকতী, উত্তৰ)

প্রচ্ছন্ন মাত্ৰিক রূপটো বিশ্লেষণ করিবলৈ হ'লে, চতুঃস্বৰ পৰ্বসমূহৰ মুখৰতা আৰু মৌনতাৰ বিপরীতে এইদৰে মাত্ৰাবাণী সংস্থাপন কৰিয়েই সেই রূপটো কটকটীয়াকৈ তুলি ধৰিব পাৰি। পিচে এবাৰ কথা, আচল ধ্বনিপ্রবাহত মৌনমাত্ৰাৰে নিৰ্দেশিত

ঠাহবোৰত আচলতে থমকি বোৱাৰ প্ৰয়োজন নহয়, তাৰ সলনি মৌনমাত্ৰাৰ পূৰ্বৱৰ্তী দলটো অলপ টানি লৈ আওৰাবলগীয়া হয়। নক'লেও হয়, সেই টানটোতে স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ প্ৰাণ।

এইখিনি কথা আলোচনা কৰি লোৱাৰ পাচত স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ ঘাই নিয়ম কেইটা নিৰূপণ কৰি ল'ব পাৰি :

- ১ স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ প্ৰতিটো পৰ্বতে সচৰাচৰ চাৰিটাকৈ দল থাকিব লাগে।
- ২ সেই চাৰিটা দলৰ অন্তৰ্ভাগত ছয় মাত্ৰাৰ জোখ এটা থকা প্ৰয়োজনীয়।
- ৩ ধ্বনিসাম্যৰ লগত কালসাম্যৰ যোগাযোগৰ বাবে চাৰিটা দলৰ ভিতৰত দুটা ৰুদ্ধদল, নহ'লেবা এটা ৰুদ্ধদল আৰু এটা মৌনমাত্ৰা থাকে। কিন্তু, ৰুদ্ধদল এটাও নেথাকিলে দুটা মৌনমাত্ৰা থাকিব পাৰে।
- ৪ বিৰল ক্ষেত্ৰত তিনিটা ৰুদ্ধদল, নহ'লেবা দুটা ৰুদ্ধদল, আৰু এটা মৌনমাত্ৰা থকা ত্ৰিশ্বৰ পৰ্ববন্ধৰ সম্ভাৱনাও স্বীকৃত।

আকৌ, মৌনমাত্ৰাৰ অৱস্থান স্থাপন কৰাৰো কেইটামান নিয়ম দেখা যায়।

যেনে :

- ১ সচৰাচৰ মৌনমাত্ৰাৰ অৱস্থান অন্তিম দলৰ পাচত নিৰ্দিষ্ট।
- ২ কেতিয়াবা দ্বিতীয়টো দলৰ পাচতে থাকে।
- ৩ দুটা মৌনমাত্ৰা অন্তৰ্ভূত হ'লে, দ্বিতীয় আৰু চতুৰ্থ দলৰ পাচত এটাকৈ থাকে।

এইখিনিতে এঘাৰ কথা মনত ৰাখিব লাগিব। চতুৰ্থ পৰ্বত দুটা মৌনমাত্ৰাৰ প্ৰয়োজন অত্যন্ত বিৰল। কেৱল এটা বিহীনসত্বে প্ৰয়োজনটো অল্পভৱ কৰা যায়। সেই বিহীনসটোৰ ৰূপ হ'ল, একাদিক্ৰমে থকা চাৰিটা মুক্তদল লৈ চতুৰ্থ পৰ্ব। কিন্তু, বাতায়ধৰ্মী ত্ৰিশ্বৰ পৰ্ব হ'লে, দুটা মৌনমাত্ৰাৰ প্ৰয়োজন প্ৰায় অনতিক্ৰম্য। কাৰণ, একমাত্ৰ দুটা ৰুদ্ধদল আৰু এটামাত্ৰ মুক্তদলেৰে গঠিত ত্ৰিশ্বৰ পৰ্বতহে ছয় মাত্ৰাৰ দৈৰ্ঘ্য এটা মাত্ৰো মৌনমাত্ৰাৰ আশ্ৰয়ত পোৱাটো সম্ভৱ। কথাবাৰৰ মন বুজিবলৈ হ'লে এই চৰণ দুটা পঢ়ি চালেই হয় :

নাম ০ ধৰা ০ | নাম ০ ধৰা ০ | কচু ০ পাতৰ | ঢোলা

বুঢ়া ০ গোঁসাই | নামি ০ আহে ০ | হেঁকোৰ-কেঁকোৰ | দোলা

(আইনাম)

মন কবিতাৰ কথাৰ হ'ল, কবিৰ কল্পনা-কুঠৰীত স্বৰূপ বীতিৰ নৃত্যছন্দ এনেদৰে নাচি উঠে যে তাৰ পদক্ষেপবোৰ ত্ৰিমাট্ৰিক ৰূপতহে ছন্দিত হৈ উঠে। ভাষান্তৰত কবলৈ হ'লে, যদি ক'ৰবাত মৌনমাত্ৰাই তালৰ যোগান ধৰিব লগা হয়, তেনেহ'লে সি তৃতীয় অথবা ষষ্ঠ মাত্ৰাৰ অৱস্থানত, নহ'লেবা উচ্চ অৱস্থানতে সেইটো ৰূপেৰে ভূমিকিয়াই বায়হি। স্বৰূপ ছন্দত মৌনমাত্ৰাসমূহৰ ভূমিকা অতি তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। কাৰণ, সিবিলাকৰ গাত আঁউজিয়েই পূৰ্বৱৰ্তী দলবিলাকে কালনিৰপেক্ষ ৰূপৰ ব্যাপ্তিটো আৰু বেচি ফটফটীয়াকৈ পায় আৰু গানৰ ব্যাকৰণত যাক 'মীড' বুলি কোৱা হয়, তাৰ ৰহণ সানি গুণগুণাই উঠে।

ঘ পৰ্ববন্ধৰ সম্প্ৰসাৰণ

স্বৰূপ ছন্দত ৰচিত লৌকিক কবিতাবোৰত মাজে মাজে এনে কিছুমান পৰ্ববন্ধ পোৱা যায়, যিবোৰৰ ধ্বনিসাম্য দলব্যাপ্তিৰ লেখতো পাবলৈ নাই আৰু মাত্ৰাব্যাপ্তিৰ জোখতো পাবলৈ নাই। অথচ, কাণেৰে শুনাত সিবিলাকৰ ধ্বনিসাম্যট ক'ৰবাত উজুটি খোৱাৰ কোনো উমান পোৱা নেযায়। সাধাৰণতে ত্ৰিস্বৰ আৰু দ্বিস্বৰ পৰ্ববন্ধৰ ব্যত্যয়বোৰতে এই ঘটনাটো ঘটে।

ত্ৰিস্বৰ পৰ্ববন্ধৰ বিষয়ে আলোচনা কৰোঁতেই কৈ অহা হৈছে, এটা ৰুক্মদল আৰু দুটা মুক্তদলেৰে বিস্তৃত পৰ্বৰ ক্ষেত্ৰত অকলশৰীয়া ৰুক্মদলটোৰ প্ৰসাৰণেৰে দলব্যাপ্তিৰ নাটনিটো পূৰাই ল'ব পাৰি, আনকি ছন্দোলিপিতো তেনেকৈয়েই দেখুৱাবও পাৰি। সেইদৰে, যথাস্থানত একোটাকৈ মৌনমাত্ৰা স্থাপন কৰি প্ৰচ্ছন্ন মাত্ৰিক ৰূপটোৰ জোখটোও উলিয়াই ল'ব পাৰি। কিন্তু, শুধু মুক্তদল তিনিটাৰ উপকৰণেৰে ৰচিত ত্ৰিস্বৰ পৰ্বক কোনো ধৰণেৰেই চতুঃস্বৰ পৰ্বৰ দলগত আকৃতি আৰু ষড়মাত্ৰিক পৰ্বৰ মাত্ৰাগত প্ৰকৃতিৰ লগত খাপ খুৱাই লোৱাৰ উপায় নাই। তলৰ দৃষ্টান্তকেইটাৰ ওপৰত চকু বুৰাই চাব পাৰি :

- ১ ৰ'দালিৰ | মাকৰ | কুটকুৰা | চুলি
                          ~~~~  
                          ৰ'দালি | পালেগৈ | বিৰিণাৰ | জুৰি
২.                    হালধীয়া | চৰাষে | বাও খান | খায়  
                          ~~~~  
 শহুৰৰ | পুতেকে | নাও মেলি | যায়

নাৰে বোলে | টুংং ভুটুং
ব'ঠাই বোলে | টুংং ভুটুং
'গলিতে | ডবা কোবায়

৩

কাম চৰাইৰ | বগা ঠোট
তাতে দিলে | সেন্দূৰ ফোট
পিতাদেউ ঐ | ন'ৰক'ঠ | নিদিবা মোক
ইবাই বোলে | ভাতৰ ডুপ
সিবাই বোলে | মাতৰ ডুখ
পিতাদেউ ঐ | খেজালি | মা'ব মোক

তিনিওটা দৃষ্টান্তে কেইবাটাও ত্ৰিস্বৰ পৰা সঁচৰতি হৈ আছে। বাক্যকেইটা ত্ৰিস্বৰ পৰ্বত সংশ্লিষ্ট ঋদ্ধদলটোক যগাদল বুলি ধৰি দুটাকৈ ব্যষ্টিৰে চিহ্নিত কৰিলেই সি চতুঃস্বৰ পৰাৰ লগৰীয়া হৈ পৰে। কিন্তু, ঋদ্ধদলবিহীন ত্ৰিস্বৰ পৰ্বকেইটাক সেহদৰে ৰূপান্তৰিত কৰি ল'ব নোৱাৰি। এনেধৰণৰ ত্ৰিস্বৰ পৰ্বত আমাৰ লৌকিক কবিতাৰ কবিসকলে মাজৰ মুক্তদলটো প্ৰস্থানিত উচ্চাৰণেৰে দীৰ্ঘতৰ ভংগ কৰি লয়। ফলত সংশ্লিষ্ট পৰ্বটো সম্প্ৰসাৰিত হৈ পৰে। কৃত্ৰিম যদিও ধৰণটো তেনেই অগাচীন নহয়। সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত দেখা যায়, কেতিয়াবা কণ্ঠৰ ধ্বনি একেটা স্বৰতে কেইবাটাও মাত্ৰা পৰ্যন্ত স্থায়ী হৈ ৰয়। ইংৰাজী কবিতাৰ ছান্দসিক এগৰাকীয়েও ইংৰাজী ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত অল্পৰূপ স্বৰ-সম্প্ৰসাৰণৰ তত্ত্বকথা এয়াৰ ক'বলৈ পাহৰা নাই।^৫ কথাষাৰ স্মৰণি ল'ব পাৰি, ইংৰাজী কবিতাৰ ছন্দবদ্ধ ঘাইকৈ স্বৰবৃত্ত ৰীতিৰে অনুগামী। আমাৰ অসমীয়া ছন্দৰো স্বৰবৃত্ত ৰীতিত সেইটো ধৰণেৰেই মুক্তদলো সম্প্ৰসাৰিত ৰূপত ব্যক্ত হয় বুলি ধৰিব পাৰি। আচলতে, তেনেকুৱা ক্ষেত্ৰতে মাজৰ মুক্তদলটো বিশ্লিষ্ট হৈ তাৰ পূৰ্বাংশ

^৫ When the power of appreciating more complicated melodic phrases had been developed, the voice would naturally not debar itself from developing them by any sense of duty to the length of syllables natural in the normal delivery of speech. One syllable might be held for several notes, unimportant words and syllables might be held for as long a time as important ones.

Egerton Smith *loc cit* p. 121, quoting from Edmund Gurney, *Power of sound*, p. 456.

আগৰ মুক্তদলটোৰ গাত আউজি এটা নিটোল কক্কদল হৈ পৰে আৰু তাৰ উক্তবাংশ
এটা স্বতন্ত্ৰ মুক্তদলৰ ৰূপত গঢ় লৈ উঠে। কথাষাৰ ফহিয়াই দেখুৱাব পাৰি :

$\overset{|}{\underset{|}{\text{প}}}\overset{|}{\underset{|}{\text{ি}}}\overset{|}{\underset{|}{\text{ত}}}\overset{|}{\underset{|}{\text{া}}}\overset{|}{\underset{|}{\text{দ}}}\overset{|}{\underset{|}{\text{ে}}}\overset{|}{\underset{|}{\text{উ}}}\overset{|}{\underset{|}{\text{এ}}}$ | $\overset{|}{\underset{|}{\text{থ}}}\overset{|}{\underset{|}{\text{ে}}}\overset{|}{\underset{|}{\text{জ}}}$ | $\overset{|}{\underset{|}{\text{আ}}}\overset{|}{\underset{|}{\text{লি}}}$ | $\overset{|}{\underset{|}{\text{মা}}}\overset{|}{\underset{|}{\text{ৰি}}}\overset{|}{\underset{|}{\text{ব}}}$ | $\overset{|}{\underset{|}{\text{মো}}}\overset{|}{\underset{|}{\text{ক}}}$

এইদৰেই এক অতি সূক্ষ্ম ৰীতিৰ বাট ধৰি এনেকুৱা ত্ৰিস্বৰ পৰ্য্যই তাৰ দলবাষ্টিৰ
নাটনিটো গূৰ কৰি লয়।

ত্ৰিস্বৰ পদৰ লেখীয়াটোক কিছুমান দ্বিস্বৰ পদও আছে, যিবোৰে একেটা ধৰণেৰেই
সম্প্ৰসাৰিত হৈ স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ চতুঃস্বৰ পদৰ লগ লগ লয়হি। আগতেই কোৱা হৈছে,
দ্বিস্বৰ পৰ্বত সন্নিবিষ্ট দুয়োটা দলেই কক্কদল হ'লে সহজতেই তাক চতুঃস্বৰ পদলৈ
ৰূপান্তৰিত কৰি ল'ব পাৰি। কিন্তু, যিবোৰ দ্বিস্বৰ পৰ্য্য এটা কক্কদল আৰু এটা মুক্তদলৰ
উপাদান লৈ গঢ়িত, যিবোৰৰ ক্ষেত্ৰতেই সন্নিবিষ্ট পৰ্বটোৰ সম্প্ৰসাৰণৰ প্ৰশ্নটো উঠে।
তলত তেনেকুৱা দ্বিস্বৰযুক্ত দৃষ্টান্তৰ সৈতে কেইটামান কবিতাংশ তুলি ধৰা হ'ল :

১ $\overset{\sim}{\text{লা}}\overset{\sim}{\text{ও}}\overset{\sim}{\text{খা}}$ | $\overset{\sim}{\text{বে}}\overset{\sim}{\text{ঙে}}\overset{\sim}{\text{না}}$ থা
দিনক দিনে | বাঢ়ি যা
মাৰ সৰু | বাপেৰ সৰু
তই হ'বি | বৰ বৰ গৰু

২ ইৰিকতি | মিৰিকতি | বাঁহৰ | শলা
মোমাইৰ | পলিত | বান্ধিলোঁ | ঘোৰা
অ' মালী | অ' মালী | বাপেৰ ক'লৈ | গ'ল
বৰবৰুৱাট | মাতি নিলে | বাঁহ কোবাই | গ'ল
বাঁহ দিলে | পিতল দিলে | আৰু দিলে | জৰা
তাৰ মাজত | সোমাই গ'ল | হাবুড়ীয়া | বৰা
হাবুড়ীয়া | বৰাৰ | পেটত লাগিল | ভোক
একেনটি | আৰৈ চাউল | ডেৰ শ | লোক

ক'বৰ প্ৰয়োজন নাই, দলৰ ৰূপেৰে চিহ্নিত দৃষ্টান্তকেইটাৰ প্ৰতিটো কল্পদল প্ৰতিটো কল্পদল প্ৰসাৰিত কৰি সংশ্লিষ্ট পৰ্বকেইটাক ত্ৰিশ্বৰ পৰ্বৰ লেখলৈ নিব পাৰিলেও চতুঃস্বৰ পৰ্বৰ লেখলৈ নিয়াৰ কোনো উপায় নাই। গতিকে, সিবিলাকতো আমাৰ ভাষাৰ চহা কবিয়ে সুৰৰ ৰং ঢালি সংগীতৰ নিয়মেৰেই মুক্তদলটোক সম্প্ৰসাৰিত কৰি লয়। কেনেকৈ সেইটো কৰে, সেয়া বিশ্লেষণ কৰিবলৈ বিচাৰিলে সুৰৰ মাধুৰী হেৰোৱাৰ সম্ভাৱনা।

ঙ. পৰ্ববন্ধৰ সংকোচন

সম্প্ৰসাৰণৰ আনটো পিঠি হ'ল সংকোচন। সম্প্ৰসাৰণ যদি সমাৱিষ্ট দলসমূহৰ সময়-ব্যাপ্তি বিস্তাৰণৰ ফলশ্ৰুতি, সংকোচন তেনেহ'লে ক্ষিপ্ৰতৰ লয়েৰে সিবিলাকৰ সময়-ব্যাপ্তি হ্ৰস্বীকৰণৰ পৰিণতি। অসমীয়া স্বৰৱত্ত ছন্দৰ লৌকিক আৰু কুলীন উভয়বিধ কবিতাতে সংকুচিত পৰ্ববন্ধৰ দৃষ্টান্ত সি চৰতি তৈ থকা দেখিবলৈ পোৱা যায়। ইয়াৰ কেইবাটাও প্ৰকাৰ আছে। প্ৰথম প্ৰকাৰটোত দেখা যায়, দলব্যাপ্তিৰ লেখেৰে পৰ্ববন্ধৰ আয়তন চতুঃস্বৰযুক্ত, কিন্তু বিন্দু মাত্ৰাব্যাপ্তিৰ জোখেৰে তাৰ ওজন প্ৰত্যাশিত ছয় মাত্ৰাতকৈ অধিক। দুটা দৃষ্টান্ত দিলে, বুজিবলৈ সহজ হ'ব।

১ নহয় মণি- | মৃত্যাহাৰ | নহয় একো | ধোঁৰা-হাতী

পাল কোম্পানীৰ | ন মহা | দায়ৰ মাখোন | এটি ছাতি

(ডিম্বেশ্বৰ নেওগ, এটি ছাতি)

২ বুকু বহল | পেটটি সৰু | ফিন্দাই ফিন্দাই | ফুৰে

বাহিৰত কি | ঘৰত কি | গা'ৰ চোলা | নেৰে

অফিচত সি | পিন্ধে চৈঙা | মূৰত মখমল | টুপী

বাটে-পথে | ছাতা এৰি | নলয় বৰ- | জাপি

(বলিনাৰায়ণ বৰা, অসমীয়া বাবু)

হুয়োটা কবিতাংশতে এটাকৈ এনেকুৱা পৰ্ববন্ধ আছে, যিকেইটাৰ জোখ সাত মাত্ৰা পৰিমাণৰ। আকৌ, দ্বিতীয়টো কবিতাংশত এটা পৰ্ববন্ধ আছে, যিটোৰ জোখ চাৰিটা কল্পদলেৰে সৈতে আঠ মাত্ৰা পৰিমাণৰ। তেনেকৈ পঢ়িলে নিশ্চয়কৈ সেইকেইটা পৰ্বত কালসাম্য নোহোৱা হৈ পৰিব। গতিকে, সেইকেইটা চতুঃস্বৰ পৰ্বৰ প্ৰচ্ছন্ন মাত্ৰিক ৰূপটো বিচাৰোঁতে যৌগিক ৰীতিৰ ভংগীৰ লগত সামঞ্জস্য ৰাখি বিচাৰিলেহে সিবাৰৰ কালসাম্য ধ্বনিসাম্যৰ লগত ৰজিতা পাই পৰিব।

দ্বিতীয়টো প্ৰকাৰত দলবাটিৰ সংখ্যাটোও চাৰিৰ সীমা পাৰ হৈ যায় আৰু যাত্ৰা-
বাটিৰ পৰিমাণটোও ছয়ৰ সীমা চেৰাই যায়। তেনেকুৱা পৰ্যবন্ধ থকা কেইটামান দৃষ্টান্ত
পোনতে লৌকিক কবিতাৰ পৰা লওঁ

১. আম পাতে | চাম যায়
কঠাল পাতে | স্নহৰিষায়
— — — —
কি কি চৰাইৰ | কি কি নাও
— — — —
সোণৰ চৰাইৰ | কথা কওঁ
২. আঠৈ পাঠৈ | চুলি মেলি | গাখীৰ থিৰাওঁ
কাণিটোকা | লৈ আহ | গাণ কৰি খাওঁ
চুৰিয়াখন | লৈ আহ | মেলালৈ যাওঁ
থাই যাওঁ তামোল | পেলাই যাওঁ পিক
— — — —
লগাই দে গাভৰু | গাই যাওঁ গীত

তাৰ পাচত, কেইটামান দৃষ্টান্ত সম্ভাস্ত কবিৰ লিখিত কবিতাৰ পৰাও লৈ চাওঁ :

১. তিৰুতাৰ আগত | পুৰুষালি | গোলামক খুন্দা | যম
ল'ৰাৰ আগত | বৰ কথা | সমনীয়াৰ আগত | কম
চাপ্ৰাচীৰ আগত | কেঁকোৰা-কেঁকুৰি | চাহাবৰ আগত | কুঁজা
এৱেঁই আমাৰ | অসমৰ | ডাঙৰীয়া | বুজা
(বলিনাৰায়ণ বৰা, ডাঙৰীয়া)

২. পুৰণি থেকোৰাৰ | চোক বেচি | পুৰণি মিতিৰৰ | বেচি এঠা
পুৰণি ছাতিৰ | বিয়োগতো | পাইছোঁ মনত | অতি বেখা
কেঞাৰ গোলাত | কিনিছিলোঁ | তেওঁজ বেলি
বাবুৱে কৈছিল | নিয়া ডাঙৰীয়া | এই ছাতি | কাছ-কিলাছী
(ডিম্বেশ্বৰ নেওগ, এটি ছাতি)

ভালকৈ চকু দূৰাই চালে দেখা যায়, দল-চিহ্নেৰে চিহ্নিত পৰ্বকেইটাৰ তিনিটা ৰূপ আছে। এবিধ দলবাষ্টিৰ লেখতহে পঞ্চস্বৰ বিশিষ্ট, কিন্তু মাত্ৰাবাষ্টিৰ জোখত নিষমীয়া ষডমাত্ৰিক। 'কি কি চৰাইৰ' আৰু 'নিয়া ডাংৰীয়া' পৰ্ব দুটা এইটো ধৰণৰ। দ্বিতীয় এবিধত দলৰ সংখ্যা পাঁচ আৰু মাত্ৰাৰ পৰিমাণ সাত। আকৌ, তৃতীয় এবিধত দলৰ সংখ্যা ছয় আৰু মাত্ৰাৰ পৰিমাণ সাত অথবা আঠ। সন্দেহ নাই, ইয়াৰে প্ৰথম বিধক অগপ চেঠা কৰিলেহে চতুৰ্থৰ পৰ্বলৈ ৰূপান্তৰিত কৰি ল'ব পাৰি। উচ্চাৰণৰ সামান্য কৃত্ৰিমতাৰেই দ্ৰুততৰ লয়ৰ সহযোগত সেই ৰূপান্তৰকৰণ সহজসাধ্য। কিন্তু, পাঁচৰ দ্বিধিত দল আৰু মাত্ৰা দুয়োটাৰে লেখ-জোখৰ সংকোচন বিশ্লেষণৰ অতীত। 'অতি বেচি ইমানকৈ ক'ব পাৰি, লয়ৰ দ্ৰুততাবে এয়া সিদ্ধ কৰি লোৱা হয়।

এহকেইটা গুৰুৱাৰ বাহিৰেও অসমীয়া স্বৰবৃত্ত ছন্দত আৰু এক প্ৰকাৰ বিজ্ঞতৰীয়া পদৰ স্বল্পপ্ৰবেশ ঘটা দেখা যায়। এইবিধ ব্যতিক্ৰমত দল আৰু মাত্ৰা দুয়োবিধ বাষ্টিৰে সমান পৰিমাণ পৰিলক্ষিত হয়। আচলতে ইবিলাকৰ মাত্ৰক ৰূপটো প্ৰচ্ছন্ন নহয়—বৰং সম্পূৰ্ণৰূপে পৰিচ্ছন্ন। সেই হিচাপে, সিবোৰৰ প্ৰবেশ স্বৰবৃত্তৰ তৰংগবৈচিত্ৰ্য বুলি ক'ব পাৰি। তলত তেনেকুৱা পদৰ দৃষ্টান্ত থকা দুটা লৌকিক কবিতাৰ অংশ তুলি দিয়া হ'ল :

- ১ উকুলি মুকুলি । দুকুলি কাঁহী
চিকুণৈ | চোমৰ চাহী
আম পাতে | চাম যায়
কঠাল পাতে | স্তম্ভৰিয়ায়
- ২ চ'ত মহীয়া | চ'তোৱালী | ৰজাই কুৰে | হাট
ৰজা গ'ল | গাঁও ফুৰিব | মাদৈ নাথায় | ভাত
আলিষে আলিষে | গ'লোঁ মই | পালোঁ আলি | দূৰা
দুৰাল'ই বুজি | ফান পাতিলোঁ | লাগিল শহৰ | বুৰা

কঁহিয়াই চালে দেখা যায়, চতুৰ্থৰ পদৰ লগত খাজি থোৱা পৰ্বকেইটা হয় পঞ্চস্বৰ, নহয় ষট্‌স্বৰ, আৰু সিবিলাকৰ গাথনিৰ ৰূপ এই তিনিটাৰ এটা —

- (ক) ছ'টা মুক্তদলযুক্ত,
(খ) পাঁচোটা মুক্তদলযুক্ত,
(গ) চাৰিটা মুক্তদল আৰু এটা বদ্ধদলযুক্ত।

প্ৰশ্ন উঠে, স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ চোতালত সেইবোৰ মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ পৰ্যবন্ধ আহি কেনেকৈ চতুঃস্বৰ পৰ্যবোৰৰ লগৰীয়া হৈ পৰেহি। উদ্ভৱটো দিবলৈ হ'লে ক'ব লাগিব, সিহঁতৰ ক্ষেত্ৰত মাত্ৰিক ৰূপৰ সংগতিটোৱেই একমাত্ৰ পাৰপত্ৰ। এগৰাকী হিন্দী ছান্দসিকে হিন্দী কবিতাৰ ছন্দত তালবৃত্ত নামৰ এটা ৰীতি থকাৰ কথা কৈছে, য'ত তালৰ চেৰে মাত্ৰাবোৰক পংকপত বিভক্ত কৰে।* অসমীয়া কবিতাৰ স্বৰবৃত্ত ছন্দতো সেইদৰে তালৰ আশ্ৰয় লৈয়েই এই মাত্ৰাবৃত্তৰ পৰ্যবোৰ স্বনিমন্ত্ৰিত অতিথি হৈয়েই সোমায়হি। সংকুচিত ৰূপত অতিথি হ'ব পাৰিলেও অস্বাচ্ছন্দ্যটো থাকি যায়। উমানটো ভালকৈ ল'বৰ কাৰণে তালৰ কবিতাংশ পঢ়ি চাব পাৰি

ফাগুন হেৰা | তোমাৰ ছবি | আঁকো

মনত মোৰ | স্মৃতি তোমাৰ | ৰাপো

কাগজ-পুথিত | ক'লা চিহ্ন- | হাঁৰে

সৰা পাতেরে | বাটৰ ধূলি | ঢাকো

ভাবি-গুণি | ভয়েৰে ধীৰে | দীৰে

ফাগুন হেৰা | কি ছবি তুমি | চাবা

মুখ মোক | নহয় তুমি | ভাবা

ফাকুৱা মঠ | নেথেলোঁ আজি | আক

সৰিল ফুল | ঢুকাল মো | পাৰ বে তুমি | পাবা

বছৰ যে যায় | হাঁহি নহয় | বাক

(কমলেশ্বৰ চলিহা, ফাগুন)

নক'লেও হ'ব, পঞ্চমাত্ৰিক পৰ্বক আদৰি আনিবলৈ লৈ চতুঃস্বৰ পৰ্যবোৰ নিজেই পঞ্চমাত্ৰিক ছন্দৰ দুদ্বাৰদলিত ৰৈছেগৈ।

৬. তালবৃত্ত ছন্দৰ সংজ্ঞা বান্ধিছে এইদৰে—a verse in a musical rhythm determined by means of beats (*tāla*) after the lapse of a definite period, measured by *mātrās*. Such a period between two strong beats is comparable to a bar in Western music.

চ প্ৰশ্ননৰ প্ৰভাৱ

স্বৰবৃত্ত ছন্দৰীতিত আন দুটা ৰীতিত অন্তৰ্ভৱ নকৰা প্ৰশ্ননৰ এটা তাৎপৰ্যপূৰ্ণ ভূমিকা মন কৰিবলগীয়া। প্ৰশ্নন শব্দটোৱে বহু সময়ত ছান্দসিকসকলক বিমোহিত পেলায়। প্ৰশ্নন একাধাৰে ধ্বনিৰ তীব্ৰতাজনিত আৰু গান্ধীৰ্ষসম্ভূত। শব্দটোৰ আচল অৰ্থ হ'ল, প্ৰকৃষ্ট স্বনন। যি কোনো দলৰ সাংগীতিক গান্ধীৰ্ষৰ প্ৰাধাত্ত বিস্তাৰেই প্ৰশ্নন।^১ আমাৰ দুই-এজন ছান্দসিকে ইয়াৰ লগত 'হেঁচা' 'বল' ইত্যাদি ভাষাতাত্ত্বিক ধাৰণাৰ খেলিমেল লগাই এটা ভুল সিদ্ধান্তৰ অহতাৰণা কৰিছে—স্বৰবৃত্ত ছন্দৰীতিটো আচলতে তথাকথিত বলবৃত্ত ছন্দৰীতিহে।^২ কিন্তু, প্ৰৱৰ্ত্তপক্ষে প্ৰশ্নন শব্দটোৰ লগত এটা আপেক্ষিক লক্ষণৰ ধাৰণাহে সম্পৃক্ত। সেই আপেক্ষিক লক্ষণটো হ'ল, সমাহিষ্ট দলসমূহৰ কোনোবা এটা সাংগীতিক গান্ধীৰ্ষেৰে বাকীবোৰতকৈ বেচি প্ৰকৃষ্ট হৈ উঠে। গতিকে, তুলনামূলকভাৱে কিছুমান দল প্ৰশ্ননিত আৰু আন কিছুমান দল অশ্বনিত। অসমীয়া স্বৰবৃত্ত ছন্দত দুয়োবিধ দলৰ পৰ্য্যাবৃত্তি পৰিমিত ৰূপৰ নহয়। মাজে মাজে মাথোন একোটা পদত এটা নাইবা দুটা প্ৰশ্বনিত দলৰ আবিৰ্ভাৱ ঘটাব ফলত পৰ্ববন্ধৰ ভিতৰত একোটা স্তৰীয়া তানৰ সৃষ্টি হয়। অৱশ্যে, সেই স্তৰীয়া তানটো স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ স্বতন্ত্ৰীয়া লাক্ষণিক বৈশিষ্ট্য। স্বৰবৃত্ত ছন্দত প্ৰশ্বন বোলা বস্তুটো কেনেকৈ প্ৰতিফলিত হয়, তাৰে দুটা দৃষ্টান্ত তুলি ধৰা হ'ল।

- ১ ইৰিকতি | মিৰিকতি | বাঁহৰ | শলা
 মোমাইৰ | পদলিত | বান্ধিলে। | ঘোঁৰা
- ২ এটি ঘৰত | দুটি মাথোন | দুটি মানুহ | ধৰে
 এটি খেলে | লুকাই সপোন | এটি জলি | মৰে
 এটি হাঁহে | তৰাৰ মুখত | দুলাৰ গন্ধ | টানি
 এটি কান্দে | ধৰাৰ বুকত | কুলাৰ বন্ধ | মানি

১ of Prominence given to a syllable, whether by higher musical pitch, or by stress — Concise Oxford Dictionary

২ তীৰ্থনাথ শৰ্মা : সাহিত্য-বিজ্ঞা পৰিক্ৰমা, পৃ. ২২৫

দুবাৰ কথা স্পষ্টকৈ ধৰা পৰে। প্ৰথম কথাষাৰ হ'ল, প্ৰশ্ননিত দলবোৰ সুবিশুদ্ধ মুঠেই নহয়। দ্বিতীয় কথাষাৰ হ'ল, ষডমাত্ৰিক ৰূপটো স্পষ্ট হৈ থকা পৰা ভিতৰুৱা দলবোৰৰ এনে এক সমতল ৰূপ থাকে যে কোনোটো দলেই প্ৰশ্ননিত হৈ গুঠে।

গতিকে, কেইটামান সিদ্ধান্তত উপনীত হ'ব পাৰি: এক, অসমীয়া ছন্দত প্ৰশ্ননৰ ভূমিকা সম্পূৰ্ণ আনুসংগিক। অপৰিমিত ৰূপত বিভক্ত প্ৰশ্ননিত আৰু অশ্বনিত দলৰ এনে কোনো নিৰ্দিষ্ট ৰূপকল্প নাই, যাৰ আধাৰত ছন্দবদ্ধ নিৰূপিত হ'ব পাৰে। দুই, সচৰাচৰ প্ৰশ্ননিত দলবোৰ কিছু দীৰ্ঘায়ত ভংগীৰ হৈ পৰে, যাৰ ফলস্বৰূপে অনিয়মিত ৰূপৰ পৰ্য্যায়মূহত প্ৰত্যাশিত মাত্ৰিক দৈৰ্ঘ্যটোৰ নাটনি পূৰণ হয়। এই সন্দৰ্ভত কবি-ছান্দসিক নৱকান্ত বৰুৱাই সঠিক সিদ্ধান্তটোৰ পিনে আঙুলিয়াই দেখুৱাইছে, প্ৰশ্ননৰ প্ৰভাৱত মুক্তদল বন্ধদল নিৰ্বিশেষে প্ৰশ্ননিত দলে প্ৰায় দুই মাত্ৰাৰ বিস্তৃতি এটা ঘাত কৰে।^৯ তিনি, চাৰিটা দলৰ সহযোগত যেতিয়া প্ৰকল্প ৰূপত চতুমাত্ৰিক অথবা পঞ্চমাত্ৰিক ছন্দৰ গঢ় লৈ উঠে, তেতিয়াই প্ৰশ্ননে তাৰ নিজৰ ভূমিকাটো পালন কৰে।

ধোৰতে ক'বলৈ হ'লে, অসমীয়া কবিতাত বলৱন্ত ছন্দ বা তেনে ধৰণৰ কোনো প্ৰশ্ননী ছন্দৰীতি নাই, আৰু স্বৰবৃত্ত ৰীতিটোকেই প্ৰশ্ননী ৰীতিৰ ছন্দ বুলি চিনাক্ত কৰাৰ কোনো যুক্তি নাই। এই প্ৰসংগতে এগৰাকী বিখ্যাত ছান্দসিকে ইংৰাজী ছন্দৰ সন্দৰ্ভত কোৱা কথাষাৰ মনত পেলাব পাৰি। সিজনে কৈছে, “ইয়াৰ আটাইতকৈ ডাঙৰ দোষটো হ'ল, হাৰাৰ অভাৱনীয় যথেষ্টীনতা, নিশ্চতা, আৰু পুতৌজনক প্ৰাথমিকতা। প্ৰশ্ননবাদী ছান্দসিকে, যদিহে তেওঁ ছদ্মবেশী মাত্ৰাবৃত্তবাদী ছান্দসিক নহয়, নিজকে কেৱল কংকালসাৰ বেথাৰ ঘেৰত বন্দী কৰি ৰাখে, আৰু আলংকাৰ্য্যকৈ মাজি উলিওৱা কোমল ৰঙেৰে সমৃদ্ধ মঙহ আৰু ছালৰ খবৰ একোকে নেজানে। অশ্বনিত দলবোৰে নিজৰ আলংপচান নিজেই ধৰিব বুলি ভবা মানে ছন্দক মাথোন টং টাং কৰি সোলোকচোলোককৈ খোজ দি ফুৰিবলৈ এৰি দিয়া।”^{১০} যি ইংৰাজী ছন্দত প্ৰশ্ননৰ

৯. প্ৰশ্নন থকা গতিকে যি লব্ধ হ'ব তা তৎপুৰ অগুণিৰ পৰা প্ৰতিৰূপিত হ'ব মাত্ৰাৰ মূল্য লবলৈ আগবাঢ়ি যায়।
নৱকান্ত বৰুৱা: অসমীয়া ছন্দশিল্পৰ ভূমিকা, পৃ ৩৪

১০. But its greatest crime is in hopeless inadequacy, poverty, and 'beggarly elementariness'. At best, the accutual prosodist, unless he is a quantitative in disguise, confines himself to the mere skeleton of the lines, and neglects their delicately formed and softly coloured flesh and members. To leave unaccented syllables 'as it were to take care of themselves, is to make prosody more sing-song or patter

ভূমিকা লেখত ল'বলগীয়া, তাতে যদি প্ৰশ্ননৰ আধাৰত ছন্দবদ্ধ নিৰ্ণয় কৰিব নোৱাৰি, তেনেহলে অসমীয়া ছন্দত সিয়ে একো গুৰুত্বপূৰ্ণ উপকৰণ নহয়--সেয়া অতি সহজেই অনুমান কৰি ল'ব পাৰি।

ছ অৰ্ধ-স্বৰবৃত্ত উপৰীতি

মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ যিদৰে এটা প্ৰবৃত্ত উপৰীতি আছে, স্বৰবৃত্ত ছন্দৰো সেইদৰে এটা মিশ্ৰ উপৰীতি আছে। নামটো যদিও অৰ্ধ-স্বৰবৃত্ত থোৱা হৈছে, স্বৰূপতে ই কিন্তু স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ শাখাৰীতি নহয়, বৰং যৌগিক আৰু স্বৰবৃত্ত দুয়োটাৰে দোমোজাৰহে বস্তু। অথচ, হয়াক এটা স্বতন্ত্ৰৰীয়া ৰীতি বুলি ক'ব লগোঁ টান। স্বৰবৃত্ত ৰীতিৰে এটা উপৰীতি বুলি এহকাৰণেই বৰা হৈছে যে, ইয়াৰ ধ্বনিসাম্য দলব্যষ্টিৰ লেখ অন্ত্যায়ী পৰিমিত। কিন্তু, তাৰ মাজে মাজে মাত্ৰাব্যষ্টিৰে নিৰূপিত বৃদ্ধদলো গাঁজ থাহ পৰে। সেইবুলি সি সম্পূৰ্ণৰূপে যৌগিকৰ নিয়ম মানি নচলে। এইটো উপৰীতিত সচৰাচৰ শব্দপ্ৰান্তিক বৃদ্ধদলো একমাত্ৰিক বুলিয়েই ধৰা হয়। সেইফালৰ পৰা চালে, ইয়াত দলব্যষ্টি আৰু মাত্ৰাব্যষ্টি প্ৰায় একাকার হৈ পৰিছে। মাথোন কেতিয়া শব্দপুঞ্জৰ সমমাত্ৰিক অথবা ক্ৰমমাত্ৰিক লয়ৰ দাবী মানি বৃদ্ধদল প্ৰান্তিক-অপ্ৰান্তিক নিৰ্বিশেষে দ্বিমাত্ৰিক হৈ পৰা দেখা যায়।

আৰু এয়াৰ কথা। এইটো উপৰীতিত পৰ্যবন্ধৰ কোনো প্ৰচ্ছন্ন মাত্ৰিক ৰূপ অনুভূত নহয়। তাৰ কাৰণ হ'ল, দলব্যষ্টিৰ সংখ্যাৰে পৰৰ লেখটো বিমান, মাত্ৰাব্যষ্টিৰ পৰিমাণেৰে তাৰ জোখটোও সিমান। গতিকে, এইটো উপৰীতিৰ ছন্দপ্ৰবাহত স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ লক্ষণস্বৰূপ স্তৰীয়া তানটো পোৱা নেযায়। তাৰ সলনি পোৱা যায়, শিথিল পৰ্যবন্ধৰ চপল নাচোনৰ গতি। তানটোৱে কেতিয়াবা ভূমুকিয়াই যায়হি, য'ত দলসমষ্টিৰ সম্প্ৰসাৰণ ঘটে। উল্লেখ কৰি থ'ব পাৰি, এইটো উপৰীতিত বাই ৰীতিটোৰ দৰেই সংকোচন আৰু সম্প্ৰসাৰণ দুয়োটা ভংগীৰেই প্ৰচলন সঞ্চালনক আছে।

এতিয়া দুটা কবিতাংশ এটা লৌকিক কবিৰ, আনটো কুলীন কবিৰ—পটি চাব পাৰি, উপৰীতিটোৰ বুজ ল'বলৈ।

১ ১ ১ ১ ১ ১
ডালড বন্দী হ'ল।

১ ১ ১ ১ ১ ১
ডালৰে হৰিতাল।

১ ১ ১ ১ ১ ১ ১
লালীড বন্দী হ'ল। মাধি

কামিনীৰ লগতে । পুৰুষ বন্দী হ'ল

ধুবত বন্দী হ'ল । হাতী

ডাল কাটি মোকোলা । ডালৰে হৰিতাল ।

পানী দি মোকোলা । মাথি

হৰিৰ নাম দিয়ে । পুৰুষ মোকোলাৰি ।

ধুব কাটি মোকোলা । হাতী

(দেহবিচাৰৰ গীত)

২ লুইতৰ কুঁৱৰী । নহয় ঐ মালতী ।

নহয় তেওঁ ফুলৰে । বাণী

আকাশী পোহৰ । নহয় তেওঁ প্ৰতিমা ।

নহয় তেওঁ বীণৰে । বাণী

পৰ্বতৰ জীয়ৰী ।

সুন্দৰী গোৰীৰ ।

সাঁচত মোৰ মালতী । নাই

মুগুড়া ফুলটিৰ ।

মুগুড়া কলিটিৰ ।

মালতীত তুলনা । পায়

(লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা, মালতী)

কবিতাংশ দুটা ফহিয়াই চালে ধৰিব পাৰি, ছন্দৰ ঘাই ব্যাষ্টি হ'ল দল । আৰু মাথোন য'ত লুপ্ত দলৰ অৱস্থান অনুভূত হয়, ত'তেই ওচৰতে থকা যি কোনো ঋদ্ধদল, প্রান্তিক-অপ্রান্তিক নিৰ্বিশেষে মাত্ৰিক ৰূপত প্ৰসাৰিত হৈ পৰে । এইখিনিতে কৈ থ'ব পাৰি, স্বৰবৃত্ত ৰীতিৰ লগত ৰজিতা খোৱা ছন্দসজ্জাটো যিদৰে পয়াৰ (৮ ৬) ৰ চপল ৰূপকল্প (৪ ৪ ৪ ২) ৰে সমৃদ্ধ, অৰ্ধ-স্বৰবৃত্ত উপৰীতিৰ লগত ৰজিতা খোৱা ছন্দসজ্জাটো সেইদৰে দুলাতী (৬ ৬ ৮) ৰে প্ৰাধিকৰণ, মাথোন তাৰ অন্তিম দল দুটা অনিবাৰ্যৰূপে বিস্লিষ্ট ।

অৰ্ধ-স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ অৱস্থা এটা দিশ হ'ল, পবৰ সম্প্ৰসাৰণ আৰু সংকোচনৰ ঘন প্ৰয়োগ । তলত চাৰোবিধ পবৰ দৃষ্টান্ত থকা লৌকিক কবিতা কেইফাকিমান দেখুওৱা হ'ল :

ভলুকা বাঁহৰে । আখি

১ তলে বোকা ।

ওপৰে বৰষুণ ।

আমাকো নথ'ৰা । ৰাখি

(হুচৰি গীত)

২. ঘৰো ভাগিৰ | মাৰলি হালিৰ ।
 চ'টিত ধৰিব | যুগে
 মোৱাত্তৰ টেকেলাই | ধৰি লৈ যাব |
 জামিন হৈ ৰাখিব | কোনে
 (জিকিব)

৩. শলগুৰি বাগিচা | অননি বননি ।
 তাতে যে নবহিল | মন
 স্নমলাৰ তাঁতৰ শাল | সোণাপুৰ নগৰখন |
 তাতে ঐ বহিলে | মন .
 (বিহু নাম)

৪. দেৱী আইৰ পুখুৰীত | এযুৰি মাগুৰ মাছ |
 সোণৰ ৰাঠি ধৰি | বাছে
 বছৰ দিনৰ মুৰত | দেৱী আই আহিলা |
 সাজে ম'হবলি | লাগে
 (দুৰ্গাদেৱীৰ নাম)

চিন দি থোৱা দলবিলাক থকা প্ৰতিটো পৰ্বকে যাই স্বৰূপ বীতিৰেই প্ৰয়োজনমতে বহুলাই অথবা চপাই নিয়মীয়া পৰ্বৰ জোখলৈ আনি লোৱা হয়। সংকোচনৰ ক্ষেত্ৰত স্পৰ্শ-স্বৰৰ আশ্ৰয় লৈয়েই একোটা ব্যাটি লেখৰ বাহিৰলৈ উলিয়াই পঠিওৱা নিয়মটো মন কৰিবলগীয়া।

॥ যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জা ॥

ক ছন্দসজ্জাৰ স্বৰূপ

ছন্দবন্ধৰ সামগ্ৰিক শিল্পৰূপটোকে ছন্দসজ্জা বুলি কোৱা হয়। ছন্দবীতিয়ে উমান দিয়ে সমাবৃষ্টি দলবোৰৰ সমন্বয়ত বিকশিত হৈ উঠা ছন্দসংগীতৰ বসবস্ত্তৰ কথা। আৰু, ছন্দসজ্জাই উমান দিয়ে বিভিন্ন তৰপত বিভিন্ন সাঁচত গঢ়ি সিহঁতক ইটোৰ লগত সিটোক খাজ খুৱাই গঢ়ি তোলা নিটোল শিল্পবস্তুটোৰ আকৃতিগত ৰূপৰ কথা। ছন্দবীতিৰ লগত সাংগীতিক দিশটোৰ সম্পৰ্ক যিদৰে বেচি ওচৰৰ, ছন্দসজ্জাৰ লগত স্থাপত্যৰূপৰ দিশটোৰ সম্পৰ্ক সেইদৰে বেচি ওচৰপূৰ্ণ। তাতকৈয়ো সহজকৈ ক'ব পাৰি, পোনৰটোৰ লগত ছন্দৰ সম্পৰ্ক ভিতৰৰ আৰু পাচৰটোৰ লগত ছন্দৰ সম্পৰ্ক বাহিৰৰ। ক'লে ভুল হ'ব, ছন্দসজ্জাৰ লগত ভিতৰৰ সম্পৰ্ক নাই। আচলতে ভিতৰৰ লগত যিটো সম্পৰ্ক, তাতকৈ বহু বেচি বাহিৰৰ লগত।

ছন্দৰ বহিৰাকৃতিৰ কথা ক'বলৈ ল'লেই, ক'বলগীয়া হয় ছন্দবন্ধৰ বিভিন্ন অংশৰ লগত সমগ্ৰৰ সম্পৰ্কটোৰ কথা আৰু অংশবোৰৰো ইটোৰ সৈতে সিটোৰ মাজত থকা পাৰস্পৰিক সম্পৰ্কবোৰৰ কথা। ছন্দতত্ত্বৰ বিচাৰত যি কোনো এটা কবিতা কেইবাটাও স্তৱকৰ সমষ্টি। কেতিয়াবা এনেকুৱাও হ'ব পাৰে, গোটেইটো কবিতাই মাথোন এটা স্তৱক। যি কি নহওক, স্তৱক বুলিলেই চৰণৰ সমষ্টি। চৰণো সেইদৰে পদৰ সমষ্টি আৰু সেই পদো তাৰ নিজৰ সমতলত পৰ্বৰ সমষ্টি। অৱশেষত, সেই পৰ্বৰ পৰিচয় তাৰ দলব্যাপ্তি অথবা মাত্ৰাব্যাপ্তিৰ নিয়মিত ৰূপকল্পৰ খেও ধৰি থুপ খুৱাই বন্ধা বান্ধোনটোত। প্ৰতিটো তৰপতে ইহঁতৰ ইটোৰ লগত সিটোৰ সম্পৰ্কটো নিৰ্দিষ্ট ৰূপকল্পৰ আধাৰত থুপ খুৱাই উলগুৱা বান্ধোনবোৰৰ। এই সকলোবোৰ সম্পৰ্কৰ যিটো সামগ্ৰিক ৰূপ, তাৰে নাম ছন্দসজ্জা।

অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দত এনেধৰণৰ ছন্দসজ্জা মূলতঃ দুবিধ: যতিপ্ৰান্তিক আৰু প্ৰবহমান। যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জাৰ ঘাই কথাষাৰ হ'ল, ছন্দবন্ধৰ বিভিন্ন তৰপত থকা ইয়াৰ অতিপৰিমিত ৰূপ। ছন্দ আৰু যতিৰ কোনো বিৰোধ ইয়াত নাই, য'তে তাৰ নিৰূপদ্ৰৱ পৰসমষ্টিৰ গতিৰ ওৰ পৰে, ত'তে পূৰ্ণযতিৰ সঁহাৰি অহুভৱ কৰা যায়। সমবৃত্ত হওক অথবা অসমবৃত্ত হওক, যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জাত প্ৰতিটো চৰণ-প্ৰান্ততে পূৰ্ণযতিৰ অৱস্থান অনিবাৰ্য। আনহাতে, প্ৰবহমান ছন্দসজ্জাত ধ্বনিৰ প্ৰবাহ চৰণৰ পৰা চৰণান্তৰলৈ ছন্দিত ৰূপেৰে বৈ যায়। তদুপৰি, সৰহভাগ ক্ষেত্ৰতে চৰণসমূহৰ ভিতৰৰ

পৰ্ববোৰৰ গাঁথনিতো কোনো নিৰ্দিষ্ট ৰূপকল্পত বিভক্ত নহয়। ভাষান্তৰত ক'বলৈ হ'লে, চৰণবন্ধ বিষমবৃত্ত ৰূপৰ হয়। সিবোৰৰ কথা যথাস্থানত আলোচনা কৰা হ'ব।

যতিপ্ৰাস্তিক ছন্দসজ্জা কিন্তু সকলো ফালৰ পৰাই নিটোল আৰু দৃঢ়পনক। ইয়াৰ প্ৰতিটো শব্দকতে চৰণৰ সংখ্যা সুনিৰ্দিষ্ট আৰু সুপৰিমিত। আকৌ, ক'বাত যদি অসমান চৰণ সংযোজিত হয়, তেতিয়াও সিবিলাক সুবিশুদ্ধ ৰূপকল্পতহে সংযোজিত হয়। তাৰ ভিতৰৰ ভৰপটোত চৰণসমূহৰ ভিতৰুৱা পদসমূহৰো বিভাগ সুপৰিমিত। তাৰো ভিতৰুৱা ভৰপটোত পৰ্বসমূহ নিৰ্দিষ্ট ৰূপকল্পৰ খেও ধৰিহে সংযোজিত হয়। যতিপ্ৰাস্তিক ছন্দসজ্জাত যেতিয়া চৰণৰ ভিতৰুৱা পৰ্ববোৰ অসমান দৈৰ্ঘ্যৰ হয়, তেতিয়া সাধাৰণতে সিবোৰ একান্তৰ ৰূপকল্পত বিভক্ত হয়। অতি বিৰল ক্ষেত্ৰত, পৰ্ববোৰ সম্পূৰ্ণৰূপে অসমান হ'ব পাৰে, গোটেই চৰণটো বিষমবৃত্ত ৰূপত বিভক্ত হ'ব পাৰে। তেতিয়াও কিন্তু প্ৰতিধ্বনি-ৰূপৰ সংশ্লিষ্ট চৰণটোত বিভক্ত প্ৰতিসম প টো পূৰৱৰ্তী চৰণৰ অন্তৰূপ পৰৰ সৈতে সমান দৈৰ্ঘ্যৰ হোৱাটো অনিবাৰ্য।

খ পদবন্ধৰ ছন্দসজ্জা

প্ৰাচীন কবি আৰু ছন্দকাৰসকলে অসমীয়া কবিতাত প্ৰচলিত ছন্দসজ্জাসমূহৰ ত্ৰিবিধ নাম থৈছিল। এবিধৰ নামবোৰ খণ্ডতে সম্পূৰ্ণ বৈজ্ঞানিক নহ'লও অসুতৰ বিচুৰ পংক্ত বিজ্ঞানসন্মত ৰীতি এটা অৱলম্বন কৰা হৈছিল। এইটো ৰীতিৰে মাথোন প্ৰধান ছন্দসজ্জাকেইটাৰ কথাহে নিৰ্দেশ কৰাটো সম্ভৱ হৈছিল। ইয়াকে তেওঁলোকে 'পদবন্ধ' আখ্যা দিছিল। আচলতে পদবন্ধ শব্দটোৰ অৰ্থ সম্পূৰ্ণৰূপে বেলেগ। আৰম্ভণিৰ পৰা গুৰুযতিলৈকে নাইবা গুৰুযতিৰ পৰা গুৰুযতিলৈকে নিৰ্দেশিত ঠাইখিনিত বান্ধ খাই থকা দলসমষ্টিকে পদবন্ধ বুলি কোৱা হয়। আনহাতে, বহু সময়ত গোটেইটো চৰণকে শিথিল অৰ্থত পদ বুলি কোৱা হয়। তাতকৈয়ো আগবাঢ়ি কেতিয়াবা পদ শব্দটোৰে গোটেইটো কবিতাৰ অৰ্থতো কাম চলাই দিয়া দেখা যায়। যেনে—'অমুকে তাকে পদলৈ ভাঙিলে'। যি কি নহওক, ছন্দসজ্জাৰ প্ৰসংগত পদবন্ধকে ছন্দৰ প্ৰাথমিক বিভাগ বুলি লৈ এচাম কবি আৰু ছন্দকাৰে প্ৰধান ছন্দসজ্জাসমূহৰ নাম থৈছিল।

তেওঁলোকৰ বিশ্লেষণত চন্দসজ্জা মূলতঃ তিনিটা বিভাগত বিভক্ত : দ্বিপদী, ত্ৰিপদী আৰু চৌপদী। তিনিওটাৰে ভিতৰত মাথোন দ্বিপদীৰহে কোনো ৰীতি-বিভাগ নাই। দ্বিপদী হ'ল, সকলোৰে চিনি পোৱা পয়াৰ ছন্দসজ্জাটো। পয়াৰ দৰাচলতে যুগ্মৰ ৰূপত—মানে, দুটা চৰণবন্ধৰ ৰূপত—চাৰিটা পদৰ সমষ্টি। ছান্দসিক গ.গাদাসে কোৱা 'পত্নং চতুস্পদী' কথাষাৰৰ বোধকৰোঁ ইষেই আদিতম মূৰ্ত ৰূপ। প্ৰতিটো চৰণবন্ধৰে

অন্তিম পৰ্বটোত দুটাকৈ মৌনমাত্ৰাৰ অৱস্থান অম্লভূত হোৱাটো ইয়াৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। যেনে :

নীৰে আহিছোঁ সখি | নীৰেই যাম ০০ ॥

মোক যিবা দিয়া তাকে। নীৰেই পাম ০০ ॥

(যমুনেশ্বৰী খাটনিয়াৰ, নীৰে)

ইয়াৰ পৰা স্পষ্টকৈ উপলব্ধি কৰিব পাৰি, পয়াৰ ৮৬ ৰূপকল্পৰ চৰণবন্ধেৰে সচৰাচৰ যুগ্মকৰ ৰূপত ৰচিত ছন্দসজ্জা। 'সচৰাচৰ' কথাৰ এই কাৰণেই প্ৰয়োগ কৰা হৈছে যে, ইয়াৰ স্তবকৰূপ অনেক সময়ত অনিৰ্দিষ্ট। মিলৰ খেও ধৰি ই প্ৰায়েই চতুষ্কৰ ৰূপতো ৰচিত হয়, চনেটত পোৱা যায় ইয়াৰ অষ্টক আৰু ষড়ক ৰূপ দুটা, আনকি কোনো কোনো কবিয়ে ইয়াক ত্ৰিচৰণিকা ৰূপতো বিস্তৃত কৰিবলৈ পাহৰা নাই।

পয়াৰৰ আটাইতকৈ ডাঙৰ বৈশিষ্ট্যটো হ'ল, ইয়াৰ গতিত অম্লভূত সমমাত্ৰিক ভংগিৰ তাল। সেই কাৰণেই কো'নোবাই কেতিয়াবা ৭ ৭ ৰূপকল্প প্ৰয়োগ কৰি পয়াৰ ৰচনা কৰিব খুজিলে, ছন্দপতন অনিবাৰ্য হৈ উঠে। আৰু এটা কথা, প্ৰাচীন কবিসকলে বহুসময়ত পদ শব্দটো চৰণৰ সমাৰ্থক বুলি ভাবি ভুল ঠাইত ওলোৱাৰ দৃষ্টান্তও যথেষ্ট আছে। তেনেকুৱা এটা দৃষ্টান্ত,

কিসক বা ভাগিন০ | খানক নপঠাইলা০

এহি বুলি পুন্ড মাতি | পঠায়া বুলিলা০০

(দৈত্যাবি ঠাকুৰ, গুৰুচৰিত)

মৌনমাত্ৰাকেইটা গুচাই দিলেই প্ৰতিসম পৰ্বসমূহৰ ধ্বনিসাম্য নোহোৱা হৈ পৰে। আৰু এষাৰ কথা, যোগিক ৰীতিৰ ছন্দত মৌনমাত্ৰাৰ প্ৰয়োগটোৱেই অচল। লগতে অচল অষ্টমাত্ৰিক পৰ্ব। পয়াৰৰ সৌন্দৰ্য অষ্টমাত্ৰিক পৰ্বৰ দীঘলীয়া পদক্ষেপতহে। গতিকে পয়াৰত পৰ্ববন্ধ আৰু পদবন্ধ সমাৰ্থক বুলি ভবাটোৱেই বেচি সমীচীন।

ত্ৰিপদী ছন্দসজ্জাৰ দুটা ৰীতি-বিভাগ : লঘু আৰু দীৰ্ঘ। পৰম্পৰাগত ধাৰণাটো হ'ল, ত্ৰিপদী বুলিলেই তিনিটাকৈ পদ-বিভাগ থাকে, আৰু তাৰে আঁত ধৰি লঘু ত্ৰিপদীত ৬ ৬ ৮ ৰূপকল্পৰ তিনিটা পদেৰে একোটাকৈ চৰণ ৰচিত হয়। তলৰ স্তবকটো তাৰে দৃষ্টান্ত :

দুপৰীয়া বেলি | পানীয়ে উছালি +

সিঁ চিছে মুকুতা ভৰা ॥

ফটক পানীৰ | মাজে মাজে ধীৰ +

চৰিছে পোৱালডৰা ॥

(চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা, তেজীঘৰা)

বিশ্লেষণ কৰি চালে দেখা যায়, দৰাচলতে ই ত্ৰিপদী নহয়—দ্বিপদীহে। ছয় মাত্ৰাৰ পবৰ অন্তৰে অন্তৰে যিটো যতি অনুভূত হয়, সেইটো পদযতি নহয়—পৰ্বযতিহে। দ্বিপদীত যিদৰে অন্তিম পবটো অপূৰ্ণ ৰূপৰ, লঘু ত্ৰিপদীতো সেইদৰে অন্তিম পবটো অতিপূৰ্ণ ৰূপৰ। সেই হিচাপে ইয়াৰ লঘু ত্ৰিপদী নামটো সম্পূৰ্ণৰূপে অর্থহীন।

পৰম্পৰাগত ধাৰণা অনুযায়ী দীৰ্ঘ ত্ৰিপদীত ৮ ৮ ১০ ৰূপকল্পৰ তিনিটা পদেৰে একোটা চৰণ ৰচিত হয়। তাৰে দৃষ্টান্ত :

হেন মহা দিব্য বন + দেখিলন্ত ত্ৰিনয়ন +
 দিব্য কন্না এক | আছে তাতে ॥
 কোটি লক্ষী সম মোহে + কটাক্ষে ত্ৰৈলোক্য মোহে +
 ভটা ধেৰি থেলে | ছয়ো তাতে ॥
 (শংকৰদেৱ, হৰমোহন)

বিশ্লেষণ কৰি চালে বুজিব পাৰি, ই সম্পূৰ্ণৰূপে ত্ৰিপদী। ইয়াৰ প্ৰতিটো চৰণৰ প্ৰথম পদ দুটা দ্বিপদীৰ প্ৰথম পবটোৰ দৰেই একপৰ্বিক। অন্তিম পদটো কিন্তু অসমমাত্ৰিক বিভাসৰ দ্বিপৰ্বিক ৰূপৰ, আৰু সেইফালৰ পৰা চালে, ইয়াৰ পূৰ্ণযতিটোতে পদযতিৰো অৱস্থান।

ত্ৰিপদীৰ দৰে চৌপদীৰো দুটা ৰীতি-বিভাগ বুলি কোৱা হয়। লঘু আৰু দীৰ্ঘ। কিন্তু, লঘু চৌপদী বুলি যিটো ৰূপকল্পৰ ছন্দসজ্জাক নিৰ্দেশ কৰা হয়, সেইটো আচলতে দীৰ্ঘ ত্ৰিপদীটোৱেই। পৰম্পৰাগত ধাৰণাৰ ৮ ৮ ৬ ৪ ৰূপকল্পটো পদভিত্তিক নহয়—পৰ্বভিত্তিকহে। সেই হিচাপে, ইয়াক চৌপদী বুলি নকৈ চতুৰ্পৰ্বিক বুলি ক’লেহে আচল ৰূপটোৰ বৰ্ণনা দিয়া হয়।

তাৰ পাচতে আহে, দীৰ্ঘ চৌপদীৰ কথা। ইয়াৰ পদবিভাসত পোৱা যায় ৮ ৮.৮ ৬ মাত্ৰাৰ ৰূপকল্প। তিনিওটা অষ্টমাত্ৰিক পদ আৰু শেষৰ ষডমাত্ৰিক অপূৰ্ণ পদ—আটাইকেয়োটাই একপৰ্বিক ৰূপৰ। তাৰে দৃষ্টান্ত :

চকুৰে বিচাৰে মোৰ + অপৰূপ ৰূপ-বেধা +
 পৰাণে বিচাৰে মোৰ + জীৱনৰ মোহ ॥
 বুকুৰে আপোন স্তৰে + বিচাৰি বিচাৰি ফুৰে +
 মউসনা চেনেহৰ + কুমলীয়া কোঁহ ॥
 (গণেশ গগৈ, বিকলতা)

পদযতিকেইটালৈ মন কৰিলেই মানি ল'বলগীয়া হয়, এইটো দৰাচলতে নিৰ্ভেজাল চৌপদী।

থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, পদবন্ধৰ প্ৰসংগ-সংগতিৰে আটাইকেইটা ছন্দসজ্জাৰ নামকৰণত সমানে যুক্তিযুক্ততা নাই। কেৱল ত্ৰিপদী, দীৰ্ঘ ত্ৰিপদী আৰু দীৰ্ঘ চৌপদীতহে পদবিন্যাসৰ বিশ্লেষণ নামৰ লগত ৰজিতা থাই পৰে। তথাপি, পাচৰ দুটা পদবন্ধৰ নামৰ আগত 'দীৰ্ঘ' বিশেষণটো ত্ৰুটিপূৰ্ণ আৰু অনাবশ্যকীয় বুলি ক'বলগীয়া হয়। এতিয়া কথা হ'ল, অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দত মাথোন এই তিনিটাই ছন্দসজ্জা নহয়। ছন্দসজ্জা আৰু বহুত আছে। ততুপৰি, এই তিনিটাৰ ভিতৰতো দুটাৰ বেলেগ দুটা প্ৰসিদ্ধ নাম আছে। এটাৰ নাম পযাৰ, আনটোৰ নাম ঢুলডী। বাকী থকাটোকো ছবি আৰু লেছাৰিৰ মিশ্ৰিত ছন্দসজ্জা বুলি ক'ব পাৰি। সকলো ফালৰ পৰা বিবেচনা কৰি চাই পদবন্ধৰ উল্লেখনেৰে ছন্দসজ্জাৰ নামকৰণ মুঠেই বিজ্ঞানসন্মত নহয়।

গ. ৰসভিত্তিক ছন্দসজ্জা

অসমীয়া কবি আৰু ছান্দসিকসকল আৰু একশ্ৰেণী ছন্দসজ্জাৰ লগত বহুকাল ধৰি পৰিচিত। ইবিলাকৰ নামকৰণত পদবন্ধ-পৰ্ববন্ধ ইত্যাদিৰ কোনো স্পষ্ট উল্লেখন যে নেথাকেই, আনকি সিবোৰৰ দূৰণিবটীয়া আভাস-ই-গিতো নেথাকে। সেহ নামবোৰ অতি বেচি ছন্দস্পন্দৰ ৰসময় ৰূপবস্তৱ স্বীণ পৰিচাষক। অৱশ্যে, কালক্ৰমত সিবিলাকৰ পদবন্ধ সম্পৰ্কীয় ধান-ধাৰণা কিছুমান ছয়ামযা'ক গঢ় লৈ উঠিছে। স্বীকাৰ কৰিব লাগিব, ইয়াৰ অন্তৰ্ভুক্ত ছন্দসজ্জাসমূহৰ নামবোৰ যথেষ্ট ৰসস্বিদ্ধ। এইফালৰ পৰা চালে, ইবিলাকৰ লগত তুলনীয় সংস্কৃত ছন্দসজ্জাসমূহ—যেনে : মালিনী, বেগৱতী, শ্ৰদ্ধাৰ, মন্দাক্ষা ইত্যাদি। তাৰে অতি দূৰ-দূৰণিৰ প্ৰতিধ্বনি শুনা যায় এইশ্ৰেণী অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দসজ্জাবোৰত—ঢুলডী, ছবি, লেছাৰি ইত্যাদিত। ছন্দবিজ্ঞানৰ কাৰণে এই শ্ৰেণী ছন্দসজ্জা অধিক মূল্যবান এইকাৰণেই যে, ইবিলাকৰ বিজ্ঞানসন্মত বিশ্লেষণৰ বাট কোনো পূৰ্বকল্পিত ধাৰণাই বৰ বেচি আগচি ধৰিব নোৱাৰে। ততুপৰি, ইবিলাকক চৰণবন্ধৰ আধাৰত পৰ্ব-বিন্যাসেৰে আৰু পৰ্ববন্ধৰ আধাৰত মাত্ৰাৰ ৰূপকল্পেৰে বিশ্লেষণ কৰি চালেই ছন্দসজ্জাৰ সামগ্ৰিক ৰূপবোৰ ফটফটীয়াকৈ ওলাই পৰে, অসমীয়া ছন্দৰ এটা বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ দিশৰো উমান পোৱা যায়।

উল্লেখযোগ্য যে, অসমীয়া ছন্দত এইধৰণৰ ছন্দসজ্জাসমূহ স্তৱকবন্ধৰ আধাৰত চৰণ বিন্যাসৰ ৰূপকল্প বহু বিচিত্ৰ ধৰণেৰে গঢ় লৈ উঠিছে। ততুপৰি, চৰণসমূহ স্তৱকৰ আধাৰত বিধৃত হওঁতে চৰণান্তিক মিল-বিন্যাসৰ এক গোণ ভূমিকা পৰিলক্ষিত হয়।

গতিকৈ, ছন্দসজ্জাসমূহ বিজ্ঞানসম্মত ৰীতিৰে বিশ্লেষণ কৰোঁতে এই দুটা শৃংখলা মূল্যায়ন কৰা প্ৰয়োজন হৈ উঠে।

এতিয়া এই শ্ৰেণী ছন্দসজ্জাৰ প্ৰধান ৰূপকেইটা বিশ্লেষণ কৰি চোৱা যাওক। তাকে কৰিবলৈ হ'লে, সকলোবোৰ বহু পৰিচিত ছন্দসজ্জাৰ চৰণবদ্ধ পৰ্য্যগত ৰূপকল্পৰ আধাৰত শ্ৰেণীবদ্ধ কৰি লোৱা প্ৰয়োজন।

অ দ্বিপৰ্বিক চৰণবদ্ধ

দ্বিপৰ্বিক চৰণবদ্ধ অৰ্থাৎ প্ৰতিটো চৰণত দুটাকৈ পৰ্ব থকা ছন্দসজ্জাসমূহৰ লেখত পৰে, এইকেইটা বহু পৰিচিত ছন্দসজ্জা : ঝুৰা, দিগন্ধৰা, একাৱলী, কুসুমমালা, পয়াৰ, মালগী আৰু চপষ। ইবিলাকৰ লগতে যোগ দিব পাৰি অন্য এটা বিৰল ছন্দসজ্জা—ঝমক।

অসমীয়া কবিতাৰ আটাইতকৈ ক্ষীণ আয়তনৰ ছন্দসজ্জাটো হ'ল, ঝুমুৰা। কোনো কোনো কবিষে ইয়াৰ আন এটা নাম থৈছে, গজগতি। ইয়াৰ প্ৰতিটো চৰণত দুটাকৈ চতুৰ্ভুজিক পূৰ্ণ পৰ্ব থাকে। সচৰাচৰ চাৰিটা চৰণেৰে একোটা কৈ শব্দক ৰচিত হয়। মিলৰ বিস্তাৰ ক ক থ থ ৰূপকল্পৰ। এটা উদাহৰণ দিয়া হ'ল :

কতো বোলি | হানে গাছ |

কতো কোনো | চাপি কাছ |

যুকিলন্ত | মাল বান্ধে |

ধৰি ভৰি | নৰি ছান্দে |

(শব্দৰদেৱ, শ্ৰমস্তুক হৰণ)

দিগন্ধৰাৰ ৰূপকল্পত অন্তিম পৰ্বটো অতিপূৰ্ণপৰ্বিক। কোনো কোনো কবিষে ইয়াৰো আন এটা নাম হৈছে, লগু পয়াৰ। ইয়াৰ চৰণবদ্ধত দুটাকৈ ৪ ৬ ৰূপকল্পৰ পৰ্ব থাকে। সচৰাচৰ ইয়াৰো একোটা শব্দকত চাৰিটাকৈ চৰণ থাকে। ইয়াৰো মিলৰ বিস্তাৰ ঝুমুৰাৰ লেখীয়াই—ক ক থ থ ৰূপকল্পৰ। তাৰে এটা উদাহৰণ :

গুনি ৰাজা | তন্ত্ৰ লোমাক্ষিত |

কৰে স্তুতি | পড়িষা ভূমিত |

লক্ষীকান্ত | তোমাক প্ৰণাম |

তন্ত্ৰ দাৰ | জলে মেঘ-শ্ৰাম |

(শব্দৰদেৱ, উবেষা-বৰ্ণন)

এইখিনিতে এবাৰ কথা কৈ থ'ব পাৰি। বহুতৰে ধাৰণা, কুসুমা আৰু দিগন্ধৰাৰ স্তৱকবন্ধ যুগ্মক ৰূপৰে—চতুৰ্দ্ধ ৰূপৰ নহয়। মিল-বিত্তাসৰ যুগ্মক ধৰণটোৱেও সেই ধাৰণাটো অলপ অন্তৰ্যমোদন কৰা যেন লাগে। কিন্তু, পুৰণি পুথিবোৰত সাধাৰণতে স্তৱকৰ শেষত শ্লোক-সংখ্যা দিওঁতে, সেয়া চাৰি চৰণৰ অন্তত দিয়া দেখা যায়। 'আধুনিক কালৰ কবিসকলে এইটো ছন্দসজ্জা ব্যৱহাৰ কৰোঁতে, তাৰে আঁত ধৰি মিল-বিত্তাস সলাই \times ক \times ক ধৰণেৰে কৰি লৈছে। যেনে :

সপোনৰ | প্ৰথম পুৱাতে |
সাৰ পাই | উঠিলো যেতিয়া ॥
দেখিছিলোঁ | তোমাৰ ছবিটি |
জীৱনত | প্ৰেমৰ অমিয়া ॥

(যতীন্দ্ৰনাথ দুৱৰা, তোমালৈ)

উল্লেখযোগ্য, মিল-বিত্তাসৰ পৰিৱৰ্তনৰ লগে লগে চৰণবন্ধয়ো ৰূপ সলাইছে। এয়া আৰু দ্বিপৰ্বিক ৰূপৰ চৰণবন্ধ হৈ থকা নাই—চতুৰ্দ্ধৰ্বিক চৰণৰ যুগ্মক স্তৱকলৈ ৰূপান্তৰিত হৈ পৰিছে। ওপৰৰ দৃষ্টান্তটোত পূৰ্ণৰ্ঘ্যতাৰ অৱস্থানৰ উমান ল'লেই কথাষাৰ ধৰা পৰে। উল্লেখনীয় যে, চকুৰে দেখা শাৰী আৰু কাণেৰে শুনা চৰণৰ মাজত আচলতে কোনো মিল নাই। গতিকে সিদ্ধান্ত কৰিব পাৰি, দুৱৰাৰ কবিতাৰ স্তৱকটোতে বেলেগ এটা ছন্দসজ্জাৰ বাট বিচাৰি লৈছে। পোনৰ উদাহৰণটোহে বিশুদ্ধ দিগন্ধৰা। ইয়াক যে লঘু পয়াৰ বুলিও কয়, তাৰ কাৰণটো হ'ল—ই পয়াৰতকৈ অলপ লাহী। আনহাতে, ই পয়াৰৰ দৰেই দ্বিপৰ্বিক।

একাৱলী ছন্দসজ্জাৰ আন এটা নাম হ'ল, বুনা। ইয়াৰ অন্তিম পৰ্বটো অপূৰ্ণপৰ্বিক। ইয়াৰ চৰণবন্ধত ৬ ৫ ৰূপকল্পৰ ছটাকৈ পৰ্ব থাকে, আৰু চাৰিটা চৰণেৰে একোটাকৈ স্তৱক ৰচিত হয়। ইথাৰো মিল-বিত্তাস ক ক থ থ ৰূপকল্পৰ। তাৰে এটা উদাহৰণ,

মেঘ-সম শ্ৰাম | বসন পীত |
ৰক্তৰ কিৰীটি | শিৰে শোভিত |
কৰ্ণত মকৰ | জলে কুণ্ডল |
ধনু-সম শোভে | ক্ৰম-বৃগল |

(শঙ্কৰদেৱ, কংসবধ)

কুসুমমালা ছন্দসজ্জাটো ৬ ৬ কপকল্পৰ পূৰ্ণপৰ্বিক চৰণবদ্ধত বিধৃত। ইয়াৰ স্মৰকত মাথোন দুটাকৈহে চৰণ থাকে। ইয়াৰ ডাঙৰ বৈশিষ্ট্যটো হ'ল, প্ৰতিটো পৰ্ব আৰু প্ৰতিটো চৰণৰ একেটা মিলৰ বিস্তাৰ। কুসুমমালাৰ দৃষ্টান্ত হ'ল,

তুমি নিৰঞ্জন | পাতক ভঞ্জন |

দানৱ গঞ্জন | গোপিকা বঞ্জন |

(শঙ্কৰদেৱ, গুণমালা)

কুসুমমালাৰ পাচতে ৰামকৰ কথা আলোচনা কৰিব পাৰি। এইটো ছন্দসজ্জাৰ চৰণবদ্ধ ৬ ৮ কপকল্পৰ দুটাকৈ পৰ্বত বিভাজ্য। অন্তিম পৰ্বটো অতিপূৰ্ণপৰ্বিক। আৰু এটা কথা, ইয়াৰ চৰণ দুটা লিপিকৃত ৰূপত চাৰিটা শাৰীত মেলি থোৱা হয়। সেয়ে, দেখাত চতুৰ্থ ঘেন লাগিলেও, শুনাত যুগ্মকহে। ইয়াৰো মিল-বিস্তাৰ কুসুমমালাৰ লেখীয়া—প্ৰতিটো পৰ্ব আৰু প্ৰতিটো চৰণত একেটা মিল দিয়া হয়। ৰামকৰ এইটো ৰূপ।

এৰি ধনু শৰ |

থনো বেলি পুৰন্দৰ ॥

কামোৰে অধৰ |

কৰে কোঢ়ালে সময় ॥

(শঙ্কৰদেৱ, ইন্দ্ৰ-বলিৰ বৃদ্ধ)

উল্লেখযোগ্য যে, ছন্দসজ্জাটো আকৃতিত যদিও পয়াৰৰে বিপৰীত ৰূপৰ, প্ৰকৃতিত ই কিন্তু কুসুমমালাৰহে সমগোত্ৰীৰ—চলনটো ত্ৰিমাত্ৰিক ভংগীৰ।

ইয়াৰ পাচতে পয়াৰৰ কথা আলোচনা কৰিবলগীয়া হয়, যদিও দ্বিপদী নামেৰে তাৰ বিষয়ে কিছু আলোচনা কৰি অহা হৈছে। আচলতে পয়াৰৰ স্তৱকবদ্ধ বহু বিভিন্ন বিভাজ্যৰ হ'ব পাৰে। যুগ্মকৰ পৰা আৰম্ভ কৰি এটা সম্পূৰ্ণ কবিতা হ'ব পৰা জোখলৈকে ইয়াৰ চৰণসংখ্যা/বিচিহ্ন হ'ব পাৰে। সেয়েহে, পয়াৰ অসমীয়া ছন্দৰাজ্যৰ ৰজা-ছন্দসজ্জা। যি কি নহওক, পয়াৰৰ চৰণবদ্ধ ৮ ৬ পৰ্ব-বিস্তাৰত বিধৃত। তলত পঞ্চক স্তৱকবদ্ধৰ—যিটো ৰূপ যথেষ্ট দুৰ্লভ—তাৰ এটা উদাহৰণ দিয়া হ'ল :

ওৰে ৰাতি ভেঁট ফুলে | পাতিলে ধেমালি |

চেনেহ চুমাটি পাই | ধুনীয়া জোনৰ |

ভেঁটৰ উলাহ দেখি | মই যে কান্দিলো |

বিচাৰি পৰশ মোৰ | প্ৰাণৰ প্ৰিয়ৰ |

তোমাৰ মহিমা মই | হুবুজি স্মৰৰ |

(ভৱানন্দ ৰাজখোৱা, পহুম-কলিৰ প্ৰাৰ্থনা)

মালতী পয়াৰৰে অন্তৰূপ অপূৰ্ণপৰ্বিক ছন্দসজ্জা। মাথোন ইয়াৰ ৰূপকল্পটো হ'ল,
৮ ৭ পৰ্ব-বিত্তাসৰ। তাৰে এটি উদাহৰণ :

তেন্তুৱা নাৰকী প্ৰাণ | কিনো হ'ব ৰাখিলে |

মহাপাপ হ'ব মোৰ | সতী ৰাণী মৰিলে |

(হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱা, তিব্বোতাৰ আত্মদান)

পয়াৰ যিদৰে অতি গুৰু-গভীৰ ছন্দসজ্জা, মালতী সেইদৰে অতি মিঠা ছন্দসজ্জা।

চপয় নামৰ ছন্দসজ্জাটোৰ আন এটা নাম হ'ল, পূৰ্ণ পয়াৰ। ই দ্বিপৰ্বিক আৰু
অষ্টমাত্ৰিক। তাৰে এটি উদাহৰণ।

হেৰা হেৰা হাটুৱা | মৰমৰ ভাইহঁত |

নেৰিবা নেৰিবা মোক | এই মায়া-বজাৰত |

(মফিজুদ্দিন আহমদ হাজৰিকা, জ্ঞান-মালিনী)

এইখিনিতে এয়াৰ কথা কৈ থ'ব পাৰি। দ্বিপৰ্বিক ছন্দসজ্জাসমূহৰ ভিতৰত
যিবিলাকৰ পদবন্ধ দ্বিমাত্ৰিক ভংগীৰ—অৰ্থাৎ চতুৰ্মাত্ৰিক অথবা অষ্টমাত্ৰিক আৰু অপূৰ্ণ
পৰ্ব হিচাপে ষড়মাত্ৰিক—সেই সকলোবোৰ ছন্দসজ্জা পয়াৰৰ লক্ষণাৱিষ্ট। সেইবাবে,
যিবিলাকক বহল অৰ্থত পয়াৰজাতীয় ছন্দসজ্জা বোলা হয়। এনেকুৱা সময়মাত্ৰিক গতিৰ
ছন্দসজ্জা মাথোন যৌগিক ৰীতিতহে সম্ভৱপৰ। ইবিলাকৰ ভিতৰত অষ্টমাত্ৰিক ছন্দ-
সজ্জাবোৰ মাত্ৰাবৃত্ত নাইবা স্বৰবৃত্তলৈ নিব গুজিলে, তৎক্ষণাৎ অষ্টমাত্ৰিক ৰূপটো
বিগ্ৰিষ্ট হৈ চতুৰ্মাত্ৰিকলৈ ৰূপান্তৰিত হৈ পৰে।, উদাহৰণস্বৰূপে,

এটি বৰত | দুটি মাথোন | দুটি মাত্ৰহ | ধৰে

এটি থেলে | লুকাই সপোন | এটি জলি | মৰে

নাইবা

ধুমহাৰ | উদ্গাদ | শংখৰ | কু

ভাষাহীন | মৰুভূত | চাইনুগ | লু

স্বৰবৃত্ত আৰু মাত্ৰাবৃত্তত ৰচিত এই চৰণবোৰৰ অন্তৰ্বেষণ পয়াৰৰে গঠন-বিত্তাসৰ একান্ত
ইবিলাকৰ ছন্দস্পন্দত পয়াৰৰ ছন্দাদৰ্শ নাই নাই।

আ দ্বিপৰ্বিক চৰণবন্ধ

দ্বিপৰ্বিক ছন্দসজ্জাসমূহৰ ভিতৰত পৰে : দীৰ্ঘ পয়াৰ, দুলাডী, হংসমালা আৰু ল-গি
দুলাডী। ইবিলাকৰ ভিতৰত দীৰ্ঘ পয়াৰ অথবা মহাপয়াৰ দ্বাৰাচলতে পয়াৰৰে বিস্তাৰিত
ৰূপৰ ছন্দসজ্জা। ইয়াত পয়াৰৰ ৮ ৬ পৰ্ব-বিত্তাসৰ মাজতে চাৰি মাত্ৰাৰ পৰ্ব এটা

সুঘুৰাই দিয়া হয়, ফলত ইয়াৰ পৰ্ব-বিত্যাস ৮ ৪ ৬ কপকল্পৰ হৈ পৰে। পয়াৰৰ দৰে ইয়াৰো শুৱকবন্ধ বহু বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ হ'ব পাৰে, তথাপি চতুৰ্দ্ধ কপৰ শুৱকবন্ধই ইয়াৰ ছন্দস্পন্দৰ লগত ভালকৈ খাপ খাই পৰে। তলত তাৰে এটা দৃষ্টান্ত দিয়া হ'ল :

নাৰীৰ দেহৰ উম | ফুল তৰা | ৰাতিৰ আকাশ |
মহঙা দামেৰে কিনা' | স্নকোমল | তোমাৰ মঙহ |
খুব বেচি দৰকাৰ | জীৱনত | ইবোৰ বস্ত্ৰৰ |
হ'ব পাৰে পূৰ্ণ তাৰ | ঈশ্বৰৰ | অসীম বিবহ |

(হোমেন বৰগোহাঞি, বিকল্প)

উল্লেখনীয়, দীৰ্ঘ পয়াৰতো পয়াৰৰ দৰেই সমমাত্ৰিক ভংগীৰ ছন্দস্পন্দ স্পষ্ট।

ত্ৰিপৰ্বক ছন্দসজ্জাৰ শ্ৰেষ্ঠ ছন্দসজ্জাটো হ'ল, দুগুণা। আগতে লঘু ত্ৰিপদী সম্পৰ্কীয় আলোচনাত ইয়াৰ বিষয়ে আলোচনা কৰা হৈছে। কেৱল ৬ ৬ ৮ কপকল্পৰ কথাৰ মনত পেলাবলৈ এটা শুৱক দাঙি ধৰা হ'ল :

ফুলনিত কোনে | নিশা নাচিছিল |
ছিগি ৰ'ই গ'ল মণি |
বঙিলীৰ ভাৱ | ঠাঁহি নাচোনৰ |
ৰল চিন এইকণি |

(চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা নিযৰ)

নক'লেও হ'ব, ইয়াৰ শুৱকবন্ধ বুগাক কপৰ।

হংসমালা অসমীয়া কাব্যসাহিত্যৰ এক দুৰ্লভ ছন্দসজ্জা। ইয়াৰ চৰণবন্ধ ৬ ৬ ৬ পৰ্ব-বিত্যাসত বিচলিত। তলত তাৰে দুটা দুস্তোপ্য দৃষ্টান্ত দাঙি ধৰা হ'ল :

১ দিবসে বিষয় | বিষাকুল নিশি | শয্যনে গোৱাই |
মনে ধন খুজি | বিমোহিত তেৰি | আৰতি নপাই |

(শঙ্কৰদেৱ, বৰগীত)

২ কৰুণা মণ্ডিত | শ্ৰামল সুন্দৰ | স্নিগ্ধ হেমকান্তি |
মংগল দেৱতা | নিত্যা বৰবিছা | প্ৰেম-সুধা শাস্তি |

(লক্ষ্মীধৰ শৰ্মা, মৰণ-দেৱতা)

ফুটিয়াই চালে ধৰিব পাৰি, হংসমালা কুসুমমালাৰে বিস্তাৰিত কপৰ ছন্দসজ্জা অথবা দুগুণীৰ ছুৰাৰদলিতে থমকি বৈ যোৱা ছন্দসজ্জা।

ল-গি ঢুলডীও দুস্তাপা ছন্দসজ্জা। ইয়াৰ ৰূপকল্পত ঢুলডীতকৈ মাথোন এক মাত্ৰা পৰিমাণহে অতিৰিক্ত মাত্ৰা সংযোজিত হয়। কিন্তু, সেয়েই ইয়াক চপল ছন্দস্পন্দ এট দিবৰ বাবে যথেষ্ট। কাৰণ, অন্তিম পৰ্বটো ন' মাত্ৰাবিশিষ্ট হৈ উঠে, যিটো লক্ষণ পূৰ্ণ পৰ্বৰ ক্ষেত্ৰত সম্পূৰ্ণ অচল, কেৱল অতিপূৰ্ণ পৰ্বৰ ক্ষেত্ৰতেই সি সম্ভৱপৰ। তাৰে এটা উদাহৰণ :

এই জীৱনৰ | শেৱালি বনৰ |

মনৰ যতেক কামনা |

চাওঁতে চাওঁতে | ফুলিল সৰিল |

কতনো মনৰ ভাবনা |

(ৰত্নকান্ত বৰকাকতি, শেৱালি)

প্ৰশ্ন উঠিব পাৰে, অন্তিম পৰ্বটো বাক ছয় মাত্ৰাতে বিশ্লিষ্ট কৰি পাচৰ তিনি মাত্ৰাক খণ্ডিত পৰ্ব কৰি দেখুৱাব নোৱাৰি জানো? তেতিয়া হ'লে দেখোন ল-গি ঢুলডীকো তৰল পয়াৰৰ দৰে চতুৰ্দ্দৰ্শিক চৰণৰ ছন্দসজ্জাৰ লগৰীয়া কৰি দেখুৱাব পাৰি। দৰাচলতে, ইয়াৰ ছন্দস্পন্দৰ ভংগী অসমমাত্ৰিক হোৱাৰ বাবেই কবি-ছান্দসিকসকলে ছয় মাত্ৰাৰ যতিটো মচি পেলায়। সেই লুপ্তযতিটো যৌগিক ৰীতিৰ তৰলিত প্ৰবাহৰ লগত কিছু পৰিমাণে সামঞ্জস্যপূৰ্ণও। কিন্তু, একেটা ছন্দসজ্জাৰ মাত্ৰাৱৃত ৰীতিৰ ৰচনাত সেই যতিটো স্পষ্ট হৈ উঠে—তাক নেওচি যাবলৈ টান। উদাহৰণস্বৰূপে :

জ্বন্দৰ এই | মৰণৰ খেলা |

মৰণ-বিজৰ্বী |

সাধনা ||

জ্বন্দৰ এই | মৰণ-বুকুত |

জীৱন পাবৰ |

কামনা ||

(দেৱকান্ত বৰুৱা, উৰ্বশী বিদাৰ)

ছন্দ-সজাগ কবিগৰাকীয়ে নিজেও সেইবাবে অন্তিম খণ্ডিত পৰ্বটো বিশ্লিষ্ট কৰি বেলেগ এটা দৃশ্যমান শাৰীতহে সজাই দিবলৈ পাহৰা নাই।

ই চতুৰ্দ্দৰ্শিক চৰণবন্ধ

চতুৰ্দ্দৰ্শিক চৰণবন্ধৰ লেখত পৰা ঘাই ছন্দসজ্জাকেইটা হ'ল : ছবি, তৰল পয়াৰ, তৰল চপল আৰু চোপনী। ইবিলাকৰ ভিতৰত ছবি ছন্দসজ্জাটো দীৰ্ঘ ত্ৰিপদী নামেৰেও

পৰিচিত। দীৰ্ঘ ত্ৰিপদী সম্পৰ্কীয় আলোচনাত আগতেই দেখুৱাই অহা হৈছে। ইয়াৰ চৰণবদ্ধত পৰ্ব-সমাবেশৰ ৰূপকল্প ৮ ৮ ৬ ৪ যাত্ৰায়ুক্ত। এয়াৰ কথা মাথোন কোৱা হোৱা নাই যে ইয়াৰ ছন্দস্পন্দৰ গতিভংগী সমমাত্ৰিক তালৰ। তাৰ লগত খাপ খুৱাই কেতিয়াবা কবিসকলে ৰূপকল্পটো, সলাই ৮ ৮ ৪ ৬ যাত্ৰাবিশিষ্ট কৰি লোৱাও চকুত পৰে। উদাহৰণস্বৰূপে,

নিয়ৰ মুকুতা পিন্ধি | হেঙুলী আঁচল মেলি |

উষা আহে | সোণালী ৰথত |

নিশাৰ ওৰণি ঠেলি | অৰুণে মিচিকি হাঁহে |

প্ৰকৃতিৰ | ৰূপহী বনত |

(নলিনীবালা দেৱী, পৰম তৃষ্ণা)

তৰল পয়াৰ নামৰ ছন্দসংজ্ঞাটো পয়াৰে চূৰ্ণিত ৰূপ বুলি ক'ব পাৰি। ইয়াৰ চৰণবদ্ধত ৪ ৪ ৪ ২ ৰূপকল্পৰ পৰ্ব-সমাবেশ স্পষ্টকৈ অন্মভূত হয়। বহু সময়ত পোনৰ পৰ্ব দুটাতো অন্ত্যমিল দি সেই লঘু গতিৰ ৰূপটো আৰু বেচি স্পষ্ট কৰি তোলা দেখা যায়। উদাহৰণস্বৰূপে,

দেখি যেন | একে হেন | একে ভাই | ভাই

একে ভাৱ | একে-বাৰ | ভিন পৰো | নাই

সেই মিল | খিল খিল | হাঁহি খিকিন -দালি

হালি জুলি | টালি-ভুলি | আৰু টক -ছালি

(মফিজুদ্দিন আহমদ হাজৰিকা, জ্ঞান-মালিনী)

দেখা যায়, ল-গি ছলঙীৰ দৰেই তৰল পয়াৰো দোমোৰমোমোৰকৈহে চতুৰ্ভাবিক ছন্দসংজ্ঞা। ইয়াতো কেতিয়াবা অন্তিম পৰ্বৰ ক্ষেত্ৰত চাৰি যাত্ৰাৰ পাচত থাকিবলগীয়া যতিটো মচ খাই যাব খোজে। শেষৰ দুটা চৰণৰ লুপ্তযতি এইফালৰ পৰা মন কৰিব-লগীয়া।

তৰল চপয় সেইদৰে চপয় বা পূৰ্ণ পয়াৰৰ চূৰ্ণিত ৰূপ। ইয়াতো অষ্টমাত্ৰিক পৰ্ব দুটা বিল্লিষ্ট হৈ চাৰিটা চতুৰ্ভাবিক পৰ্বলৈ ৰূপান্তৰিত হৈ পৰে। তাৰে দৃষ্টান্ত এইটো :

কত আভা | কত প্ৰভা | মনোলোভা | মনোৰমা |

কত কবি | কত ছবি | যাচে চুমা | নিৰুপমা |

কত অলি | পৰি ঢলি | প্ৰাণ ঢালি | প্ৰেমে পমা |

মাতে সখি | আছো ৰখি | আহাঁ প্ৰিয় | প্ৰিয়তমা |

(গণেশ গগৈ, সৌন্দৰ্য আৰু কবি)

চতুৰ্দ্দশবৰ্ষিক ছন্দসজ্জাসমূহৰ ভিতৰত আটাইতকৈ নিটোল ছন্দসজ্জাটো হ'ল, চৌপদী। এইটো ছন্দসজ্জাৰ বিষয়ে আগতেই আলোচনা কৰি অহা হৈছে। ইয়াৰ চৰণবন্ধত পৰ্ব সমাবেশ কৰা হয়, ৮ ৮ ৮ ৬ ৰূপকল্পত। যদিও নিম্প্রয়োজন, তথাপি আৰু এটা দৃষ্টান্ত দাঙি ধৰা হ'ল :

মহা মহাপুৰুষৰ | চানেকিৰে জীৱনৰ।

আমিও কবিব পাৰোঁ | জীৱন গতিত ॥

অভিনয় শেষ হ'লে | আয়ু-বেলি মাৰ গ'লে |

থৈ যাব পাৰোঁ খোজ | সময়-বাণিত ॥

('আনন্দচন্দ্ৰ আগৰৱালা, জীৱন-সংগীত)

আচলতে এয়া যেন এছোৱা ছবি আৰু আনছোৱা পৰ্যাবৰ এটা চৰণ গোট খাই হোৱা এটা নতুন ৰূপৰ ছন্দসজ্জা।

ঈ ষড়পৰ্বিক চৰণবন্ধ

অসমীয়া কবিতাত পঞ্চপৰ্বিক চৰণবন্ধৰ কোনো ছন্দসজ্জা নাই। বিদগ্ধ লেছাৰি নামৰ অনতিপ্ৰসিদ্ধ ছন্দসজ্জা এবিধ আছে, য'ত পঞ্চপৰ্বিকতাৰ চাটু এটা লাগিছে। কিন্তু, দৰাচলতে সেইটো ছবিৰ লগত পাচ মাত্ৰা পৰিমাণৰ এটা পোনঃপুনিক আৰু আমনিদায়ক পদাংশ লৈহে বেলেগ এটা ছন্দসজ্জা। ছন্দবিজ্ঞানৰ ফালৰ পৰা সি বেলেগ ছন্দসজ্জা হিচাপে বিবেচনাযোগ্য মুঠেই নহয়।

ষড়পৰ্বিক চৰণবন্ধৰ ছন্দসজ্জা মুঠতে দুবিধ : লেছাৰি আৰু মুক্তাবলী। লেছাৰিত পৰ্ব-বিভাসৰ ৰূপকল্পত ষড়মাত্ৰিক আৰু চতুৰ্দ্দশবৰ্ষিক পৰ্বৰ পৰ্যায়ান্তৰস্বৰূপ অস্তিত্ব অতিপূৰ্ণপৰ্বিক অষ্টমাত্ৰিক পৰ্বৰ সংযোজন থাকে। অস্তিম অতিপূৰ্ণ পৰ্বটো আচলতে ৬২ বিভাসৰ। প্ৰতিটো চৰণৰ প্ৰথম দশমাত্ৰিক পদ দুটা আকৌ পদমিলযুক্ত। উদাহৰণ এটা দিয়া হ'ল :

জুপদনন্দিনী | মনে গুণি | স্বামীসকলৰ | বাক্য শুনি।

ৰাজহংসগতি | চলি যাস্ত যীবে যীৰ ॥

যথাত আছন্ত | দেৱ হৰি | নৃপতিসকলে | মধ্য কৰি |

তথাত চলিলা | বহে নয়নৰ নীৰ ॥

(ৰাম সৰস্বতী, মহাভাৰত সভা পৰ্ব)

পঞ্চমটো গণিতৰ ভাষাত এইদৰে দেখুৱাব পাৰি : ২(৬৪) ৬৮।

উঠা প্ৰাণেশ্বৰ । কৰিছো কাঁতৰ ।
 এতি স্নত্ৰকৰ । শ্ৰীমুখৰ স্বৰ ।
 কৰিষা সাদৰ । বাৰেক শুনোৱা মোক ।
 চোৱা চকু মেলি । ৰোষ ঠেং ঠেলি ।
 নকৰিবা বেলি । যায প্ৰাণ গেলি ।
 উঠি কৰা কেলি । পাছৰোহোঁ যত শোক ।
 (বহুপৰ মহন্ত , পত্নী-বিলাপ)

উ অম্যান্য ছন্দসজ্জা

প্রমত্ত মাতঙ্গ । বৈচন পতঙ্গ । নিপাবল অঙ্গ ॥

দশন উপাধি । প্রবেশন বঙ্গ ॥

(যାধবদেব, ভটিয়া)

দ্বিতীয় চৰণৰ প্ৰথমটো পৰ্বইহে তাৰ অমিল ধ্বনিটোৰে উমানটো দি থয়, সেয়া এটা ভিন চৰণবন্ধ।

এনেকুৱা বৈতালীয় ছন্দসজ্জাৰ আধুনিক ৰূপ এটা পোৱা যায়, তলৰ কবিতাংশত।
ইয়াৰ প্ৰথমটো চৰণৰ বান্ধোন ৪ ৬ ৪ ৬ ৪ ৬ ৰূপকল্পৰ, দ্বিতীয়টো চৰণৰ বান্ধোন

কিন্তু ৮ ৮ ৪ ৬ ৰূপকল্পৰ। দুয়োটা অমিল দৈৰ্ঘ্যৰ চৰণক বান্ধি বাধিছে, পদবন্ধৰ পৰ্যায়ত উভয়ৰে ত্ৰিপদী ৰূপটোৱে | কবিতাংশটো এয়া :

সোণটিয়ে | মুখেৰে নেমাতে | সোণটিয়ে | কথাও নেপাতে |
 সোণটিক | কোনে কি কৰিলে ||
 মুখখনি সোণটিৰ | হাঁহিখিনি জোনটিৰ |
 আহি ক'ৰ | মেঘে আৱৰিলে ||
 (ডিম্বেশ্বৰ নেওগ, সোণটিৰ অভিমান)

ইয়াৰ বাহিৰেও অসমীয়া কবিৰ ছন্দ-সাধনাত অনেক নতুন নতুন মিশ্ৰ ছন্দ সজ্জাই ভূমুকি মাৰি গৈছেহি। তাৰ ভিতৰত আটাইতকৈ বিখ্যাত ছন্দসজ্জাটো হ'ল, দুলাডীৰ এছোৱাৰ সৈতে ঝুনাৰ একোটি চৰণ মিহলাই গঢ় দিয়া চতুষ্পদিক চৰণবন্ধটো। উদাহৰণ এইটো :

কোনে জানে মোৰ | কালি কি হ'ব ||
 হেজাৰ হেজাৰ | বছৰ বিষণা |
 হয়তো অতীতে | সামৰি থ'ব ||
 (যতীন্দ্ৰনাথ ছৰৰা, ওমৰ-তীৰ্থ)

ইয়াৰ পাচতে উল্লেখনীয় ছন্দসজ্জাটো হ'ল, ছবিৰ গাঁথনিত থকা দ্বিতীয়টো প সোলোকাই দুলাডীৰ পৰ্ব এটা আনি গাঁথি উলিওৱা মনোৰম ছন্দসজ্জাটো। উদাহৰণ এটা এয়া :

যিদিনা মৰিম মই | সেইদিনা বাক |
 জগতৰ | কেনি হানি হ'ব ||
 মৰিলোঁনে আছোঁ মই | এই কথাকেনো |
 পৃথিৱীৰ | কিমানে জানিব ||
 (চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা, ধূলিকণা মই)

অসমীয়া কাব্যৰ ছন্দ-জগতত এনেকুৱা বিমিশ্ৰ ছন্দসজ্জা অজস্ৰ আছে। সিবিলাকৰ বাহিৰেও আৰু এবিধ ছন্দসজ্জা গঢ় দি উলিওৱা হৈছে, য'ত একেটা ছন্দসজ্জাৰে উপাস্ত পবটো নাইবা দুটা ভিন ছন্দসজ্জা মিহলাওঁতে তাৰ উপাস্ত পবটো বাদ দিয়াৰ পদ্ধতি গ্ৰহণ কৰা দেখা যায়। তাৰে দুটা ভাল দৃষ্টান্ত এয়া :

১ দাপোণত মুখ চাই | আপোন ৰূপত মুখা |
 কোনো ৰূপহীৰ ||
 পৰেনে মনত বাক | এফাঁকি কবিতা এই |
 বিবহী কবিৰ ||

(দেৱকান্ত বৰুৱা, কবিৰ কামনা)

২ পোহবাই যোব | নিশাব আকাশ |

তিথিব ভবা ||

উদিলা সিদিনা | পুৰতীৰ বেণে |

তুমি নে তবা

(দেবকাস্ত বকবা, তুমি নাই)

সহজেই বুজিব পাৰি, পোনবটোৰ প্ৰেৰণা যোগাইছে ছবিৰ ছন্দৰূপে আৰু পাচবটোৰ অন্তৰালত আছে ‘ওমৰ-তীৰ্থ’ত ব্যবহৃত মিশ্ৰ ছন্দসজ্জাৰ ৰূপটো। দুয়োটো আপুনি পাগত উঠিছে।

বসতিশাস্ত্ৰিক ছন্দসজ্জা সম্পৰ্কীয় এই সকলোখিনি আলোচনাৰ পোহৰত এখন তালিকা প্ৰস্তুত কৰি তলত আৰি দিয়া হ’ল।

| চৰণবদ্ধ | ছন্দসজ্জাৰ নাম | পৰ্ব-বিভেদ | পৰ্ববদ্ধ-পদবদ্ধ বৰ্ণনা |
|-------------|----------------------|------------|----------------------------------|
| দ্বিপৰ্বিক | ঝুমুবা গজগতি | ৪ ৪ | চতুৰ্মাত্ৰিক একপদী |
| | দিগন্ধবা লঘু পয়াৰ | ৪ ৬ | চতুৰ্মাত্ৰিক-ষড়মাত্ৰিক একপদী |
| | একাধলী বুনা | ৬ ৫ | ষড়মাত্ৰিক-পঞ্চমাত্ৰিক একপদী |
| | কুসুমমালা | ৬ ৬ | ষড়মাত্ৰিক একপদী |
| | ঝমক | ৬ ৮ | ষড়মাত্ৰিক-অষ্টমাত্ৰিক দ্বিপদী |
| | পয়াৰ | ৮ ৬ | অষ্টমাত্ৰিক-ষড়মাত্ৰিক দ্বিপদী |
| | মালতী | ৮ ৭ | অষ্টমাত্ৰিক-সপ্তমাত্ৰিক দ্বিপদী |
| | চপয় পূৰ্ণ পয়াৰ | ৮ ৮ | অষ্টমাত্ৰিক দ্বিপদী |
| ত্ৰিপৰ্বিক | হংসমালা | ৬ ৬ ৬ | ষড়মাত্ৰিক সাধপদী |
| | ঢুলড়ী | ৬ ৬. ৮ | ষড়মাত্ৰিক অপূৰ্ণ দ্বিপদী |
| | ল-লি ঢুলড়ী | ৬ ৬. ৯ | ষড়মাত্ৰিক অপূৰ্ণ দ্বিপদী |
| | দীৰ্ঘ পয়াৰ | ৮ ৪ ৬ | অষ্টমাত্ৰিক অতিপূৰ্ণ দ্বিপদী |
| চতুৰ্পৰ্বিক | তৰল পয়াৰ | ৪. ৪. ৪ ২. | চতুৰ্মাত্ৰিক অপূৰ্ণ দ্বিপদী |
| | তৰল চপয় | ৪ ৪ ৪ ৪ | চতুৰ্মাত্ৰিক দ্বিপদী |
| | ছবি | ৮ ৮. ৪ ৬ | অষ্টমাত্ৰিক অতিপূৰ্ণ ত্ৰিপদী |
| | চৌপদী | ৮ ৮ ৮ ৬ | অষ্টমাত্ৰিক অপূৰ্ণ চৌপদী |
| ষড়পৰ্বিক | লেখাবি | ২(৬.৪).৬ ৮ | ষড়মাত্ৰিক-চতুৰ্মাত্ৰিক অতিপূৰ্ণ |
| | মুক্তাবলী | ২(৬.৬).৬ ৮ | ষড়মাত্ৰিক অতিপূৰ্ণ চৌপদী |

যিয়েই কি নৱওক, এয়া মাথোন ছন্দসজ্জাসমূহৰ বহিঃগৰহে পৰিচয়। ছন্দসজ্জাৰ আঁত ধৰি কবিতা বসোত্তীৰ্ণ ছন্দৰূপময় হৈ উঠা-ঠুঠাটো সংশ্লিষ্ট ছন্দশিল্পীগৰাকীৰ শব্দৰ ওপৰত থকা অধিকাৰেহে নিৰ্ণয় কৰি দিয়ে।

খ ছন্দশিল্পত মিলৰ ভূমিকা

যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জাৰ বিষয়ে কৰা যি কোনো আলোচনা অসম্পূৰ্ণ হৈ ৰয়, যদি তাৰ লগতে অন্ত্যমিলৰ বিষয়ে দুটামান প্ৰয়োজনীয় কথাও আলোচনা কৰি লোৱা নহয়। সেই কথাকেইটা হ'ল—মিলৰ লগত ছন্দৰ সম্পৰ্কটো কি, ছন্দৰ ৰূপবন্ধত মিলে কি ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে, আৰু মিলে যদি কিবা ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিবলগীয়া হয়, তেনেহ'লে তাক কেনেধৰণে সম্পাদন কৰে।

বহুতৰে ধাৰণা, মিলৰ অবিহনে কথাৰ ভাষা কবিতাৰ ভাষালৈ উন্নীৰ্ণ হৈ নহয়। আৰু আন কিছুমানৰ এটা সম্পূৰ্ণ বিপৰীত ধাৰণা আছে, মিল একান্তভাৱেই অলংকাৰ-শাস্ত্ৰৰূপে অন্তৰ্গত বিষয়বস্তু—ছন্দ-বিজ্ঞানৰ লগত তাৰ কোনো সম্পৰ্কই নাই। দুয়োটা ধাৰণাই সমানে ভুল। জাপানী ভাষাৰ 'হাইকু' কবিতাবোৰত মিল বোলা বস্তুটো নায়েই, তথাপি সিবোৰ কবিতা। ইংৰাজী কবিতাৰ এজন বিখ্যাত সমালোচকে লিখিছে, "মিল বোলা বস্তুটো অৱশ্যে কবিতাৰ এক অপৰিহাৰ্য উপাদানতকৈ বৰং আকস্মিক যোগাযোগ বুলিহে ক'ব পাৰি।"^২ আনহাতে, ছন্দসজ্জাৰ ৰূপায়ণত মিলে তিনিটা কাম কৰিবলগীয়া হয়—এক, ধ্বনিগত মধুৰতা প্ৰদান। দুই, স্থাপত্যৰূপৰ প্ৰয়োজনীয়তা পূৰণ। আৰু তিনি, ভাবগত কথাবস্ত্তৰ মহিমা নিৰূপণ।^৩ এই তিনিওটা কামেই ছন্দ-বিজ্ঞানৰ ভিতৰুৱা, অতি বেচি ক'ব পাৰি, তৃতীয়টো দিশৰ লগত অলংকাৰ-শাস্ত্ৰৰ সম্পৰ্ক অধিক নিবিড়। আচল কথাৰ হ'ল, প্ৰবহমান ছন্দসজ্জাৰ ক্ষেত্ৰতহে মিলৰ ভূমিকা অস্বীকাৰ কৰিব পাৰি, যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জাৰ ক্ষেত্ৰত মিল বোলা বস্তুটো এক অপৰিহাৰ্য উপাদান নহ'লেও অন্ততঃ প্ৰয়োজনীয় গৌণ উপাদান।

মিল সম্পৰ্কে ভুল ধাৰণাবোৰৰ মূলতে আছে কেইবাটাও মৌল আৰু পৰম্পৰাগত

২. Rhyme is, of course, an accident rather than an essential of verse

—John Livingston Lowes, *Convention and Revolt in Poetry*, p. 159

৩. functions of rhyme: melodic, structural and rhetorical.

ভুল। প্ৰথম কথাৰ হ'ল, কেবল শেষ ব্যঞ্জন ধ্বনি দুটাৰ মিল দেখা পালেই তাক মিল বুলি ক'ব নোৱাৰি। উদাহৰণস্বৰূপে,

দুনাই মাকত পাতিলে জেউৰ
কিনো অবুজন কাচ
চেনেহী মাত্ৰয়ে সাজি দিলে এটি
ভুবনমোহন বেণু

(বধুনাথ চৌধাৰী, কেতেকী)

এই অপূৰ্ব স্তবকটোতো মিল বুলি যিটো বস্তু চলি গৈছে, সেয়া আচলতে মিল নহয়—
মাথোন চকুৰে দেখাৰ মিল। ইয়াকে দৃশ্য-মিল* বুলি কয়। আচল মিল হ'বলৈ হ'লে,
সি কাণেৰে শুনাৰ মিল হ'ব লাগিব। উপাস্ত দলটোৰ স্বৰধ্বনি দুটা অবিকল একে
হ'লেহে সেই মিলটো বিচাৰি পোৱা যায়। সেই মিলটো আছে এইটো স্তবকত :

অনাত্ৰাত কেতেকীৰ সোণোৱালী বেণু
বুলাবন মতলীয়া কলীয়াৰ বেণু

(লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা, কবিতা)

আকৌ, ব্যঞ্জন ধ্বনি দুটাৰ কোনো মিল নথকা সত্ত্বেও এই মিলটো দৃশ্য-মিলৰ অধিক :

চকুত তোমাৰ সপোনৰ মায়া
মুখত জোনৰ বিমল ছাঁ
নিশাহত যেন কোমল ঝাঁহৰ
স্বৰভিৰে পূব মৃদুল বা

(দেৱকান্ত বৰুৱা, মনোৰমা)

দ্বিতীয় কথাৰ হ'ল মিল বোলা বস্তুটো ছন্দস্পন্দৰ অমূলক হ'ব লাগিব। মিল
বিচৰা শব্দাংশ দুটাৰ ধ্বনিতৰংগ একেধৰণৰ হসন্ত-স্বৰাস্ত ৰূপবিশিষ্ট নহ'লে, মিল
কেতিয়াও পাগত হুঠে। বৰং ক'ব পাৰি, সেই মিল একেবাৰে অমিল। আধৰুৱা
মিল থকা সত্ত্বেও তলৰ মিলটো মিল নহয় :

বকাসুৰে বোলে তই কোথাৰ দুৰ্জন
বলি ভয়া কি কাৰণে থালি যোৰ অন্ন

(ৰাম সৰস্বতী, ভীম চৰিত)

পাঠ কৰিবৰ সময়ত হয় ‘তুৰ্জন’ শব্দটো অৱাস্থা ধ্বনিৰে পঢ়িব লাগিব, নহয় ‘অন্ন’ শব্দটো হসন্ত ধ্বনিৰে পঢ়িব লাগিব। মুঠৰ ওপৰত, বদ্ধদলৰ লগত মুক্তদলৰ মিল দিব নোৱাৰি। আনহাতে, বৰ্ণগত মিল নথকা সত্ত্বেও তলৰ প্ৰত্যেকটোত মিলৰ নাটনি ঘটা নাই :

কাটিলা কবিৰ শাণিত খজা

হৰিলা কবিৰ শোণিত চৰ্ষ

(দেৱকান্ত বৰুৱা, দৃষ্টিসৃষ্টি)

অৱশ্যে, এই ধ্বনৰ চমকপ্ৰদ মিলৰ মাত্ৰাত্মিক ঘটিলে মিলৰ সৌন্দৰ্য হেৰোৱাৰ সম্ভাৱনা।

এতিয়া আলোচনা কৰি চাওঁ, ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত মিলে তাৰ ভূমিকা তিনিটা কেনেদৰে পালন কৰে। প্ৰথম ভূমিকাটো হ’ল, মাধুৰ্য বিস্তাৰণ। প্ৰত্যাশিত ধ্বনিৰ মিল ঘটাল ছন্দ আপোনাআপুনি মধুৰিমায় হৈ উঠে। এয়া সাধাৰণ উপলব্ধিৰ কথা। সেই মাধুৰ্য বিস্তাৰণৰ আচল ৰূপটো উদঙাই ধৰিছে, এগৰাকী কবি-সমালোচকে, “পুনৰাবৃত্তিৰ লগত এক বিশেষ আনন্দাত্মভূতি সম্পৃক্ত হৈ থাকে। সেই আনন্দাত্মভূতিটো হ’ল, সঠিক চিনাক্তকৰণৰ পৰা লাভ কৰা ভূপ্তিৰ লেখীয়া। কিছুমান অমিল ধ্বনিৰ মাজত হঠাৎ মিল থকা ধ্বনিটো দোহাৰি দিয়া শুনিবলৈ পোৱাৰ যিটো আনন্দ, সি জন্মৰ মাজত কাৰোবাৰ চিনাকি মুখ দেখা পোৱা আনন্দৰ সমগোষ্ঠীয়া। পুনৰাবৃত্তি ধ্বনিয়ে, ছন্দস্পন্দৰ গতি আৰু যতিৰ লগতে, একোটা কবিতাৰ সাংগীতিক ৰূপকল্পৰ প্ৰতীতি ওপঙাই দিয়ে। এই ছন্দিত ধ্বনিৰ পুনৰাবৃত্তিয়ে একে সময়তে বহুলাক যিদৰে উদ্দীপ্ত কৰি তোলে সেইদৰে তন্দ্ৰাৱিষ্টও কৰি তোলে। কবিতাই পাঠক-মানসৰ একাংশক সেইদৰে সুস্থিত কৰি দিয়েই, যাতে অন্ত একাংশক জগাই তুলি উদ্দীপ্ত কৰি তুলিব পাৰে। ই সেইটো অংশকেই গুৱাই দিয়ে, যিটো অংশই যুক্ত-বিচাৰ কৰে আৰু তৰ্কত প্ৰবৃত্ত হয়, আৰু সেইটো অংশকেই জগাই তোলে, যিটো অংশই শ্ৰৱণ কৰে, অনুভৱ কৰে আৰু কল্পনা কৰে।”^১ মিলৰ সহযোগত সেই মাধুৰীটোৱেই সঞ্চাৰিত হয়।

* Repetition has a special pleasure attached to it—the pleasure of recognition. We get the same pleasant sensation from hearing a sound repeated as we do from recognising a familiar face amid a crowd of strangers. Now this repeating of sounds, together with the steady beat with the metre, is what makes the musical pattern of a poem. The purpose of this rhythmic repetition is both to excite you and to lull you. That may sound contradictory. But it’s true. Poetry must put part of you to sleep in order to wake up and excite another part of you. It puts to sleep in order to wake up and excite another part of you that reasons and argues, it awakens the part that remembers, feels and imagines.

—C. Day Lewis, Poetry for You, p. 31

এইটো পৰ্যায়ত আদৰ্শ মিলৰ দুটা ৰূপ পৰিলক্ষিত হয়। ছন্দস্পন্দৰ ভংগীৰ লগত ছয়োবিধ মিল তিন ধৰণেৰে ৰঞ্জিতা খাই পৰে। সমমাত্রিক ভংগীৰ ছন্দসজ্জাত মিল মিলটোৱেই আদৰ্শ মিল। উদাহৰণস্বৰূপে,

ব্যথাভৰা জীৱনৰ পুঞ্জীভূত বেদনা বিপুল

নিবেদিছোঁ চৰণত এই মোৰ অন্তৰ আকুল

(অতুল হাজৰিকা, দেৱদাসী)

আনহাতে, অসমমাত্রিক ভংগীৰ ছন্দসজ্জাত মিল মিলটোৱেই সেই আনন্দানুভূতিৰ সঞ্চাৰ কৰিব পাৰে। উদাহৰণস্বৰূপে,

মন্দাকিনীত ঢউ নাচে হেৰা

ধাননিত ঢউ

ৰূপাতে

হাঁহি উঠে সউ পাৰিজাত বন

তুমি যোত হিয়া

সঁপাতে

(দেৱকান্ত বৰুৱা, উৎশী-বিদ্যায়)

মিলে সম্পাদন কৰা বিতীৰ্ণ ভূমিকাটো হ'ল, ছন্দৰ স্থাপত্যৰূপ নিৰূপণ। যদিও মিল নোহোৱাকৈয়ো সিৰোৰ নিদিষ্ট হোৱাত কোনো বাধা নাই, তথাপি চৰণৰ অন্তৰে অন্তৰে নাইবা পদৰ অন্তৰে অন্তৰে আৰু আনকি পৰ্বৰ অন্তৰে অন্তৰে থকা মিলযুক্ত ধ্বনিবোৰে সংশ্লিষ্ট ছন্দ বিভাগবোৰৰ ৰূপ আৰু ৰূপকল্প সম্পৰ্কে পাঠক-মনক সজাগ কৰি দিয়ে। আৱৃত্তিকাৰে যেতিয়া ছন্দ প্ৰবাহত আপোন কণ্ঠস্বৰ এৰি দিয়ে, তেতিয়া সেই মিলৰ খেও ধৰিয়েই শ্ৰোতাই অনুভৱ কৰিব পাৰে, অথবা এনেয়ে অনুভৱ কৰিব পাৰিলেও, আৰু বেচি স্পষ্টকৈ ধৰিব পাৰে—ছন্দসজ্জাটো কেনেকুৱা ধৰণৰ, পদ আৰু চৰণবোৰ তাত কেনেকুৱাকৈ সজোৱা হৈছে। আনকি, কেতিয়াবা গোটেই কবিতাটোৰো স্তৱককেইটা পৰস্পৰৰ পৰা বিচ্ছিন্ন কৰি তাৰ নিৰ্মাণৰূপটোৰ উন্মাদন ধৰিব পাৰি। এই কথাবোৰকে এজন ইংৰাজ ছান্দসিকে অতি স্নন্দৰকৈ কৈছে, 'মিলে কেৱল চৰণক চৰাৰ পৰা বিভক্ত কৰিয়েই নে দেখুৱায়, চৰণবিলাকৰ বিভাসটোকে উদ্ভাই দেখুৱায়। প্ৰতিটো মূৰ্তি অথবা স্তৱকবন্ধৰ বান্ধোনত থকা সংগ্ৰথিত ৰূপটোও জঞ্জন্ পটপটকৈ দাঙি ধৰে। কাৰণ, প্ৰতিটো ধাৰাবাহিক ক্ৰমত থকা স্তৱকৰে নিৰন্তৰ একোটা মিলৰ বিভাস থাকে আৰু সেই বিভাসটো গোটেইবোৰ স্তৱকৰ বাবে

উমৈহতায়ী ধৰণৰ মুঠেই নহয়, যদিও প্ৰত্যেকৰে পূৰ্বৱৰ্তী স্তৱকটোৰ মিলবিত্তাসৰ প্ৰণালীটো প্ৰায় একেধৰণৰে। মিলে এইদৰে একেটা সময়তে বিযোজন আৰু সংযোজন উভয় ক্ৰিয়াকে সম্পাদন কৰে।^{১৬} কথাষাৰ ভাগকৈ বৃদ্ধি পাবলৈ তলৰ কবিতাংশৰ মিলবোৰৰ ওপৰত চকু ফুৰাই ল'ব পাৰি :

বিদেশীৰ চকু থিৰ

স্বদেশীৰ ওখ শিৰ

দেও-লগা-মাচুহৰ দেশ

উজুটিত ভাগে দাঁত

কোচালত হৰে মাত

অহা-যোৱা নাই তাত শেষ

জনে জনে ভিন ভিন বেশ

(বিনন্দ চন্দ্ৰ বৰুৱা, গডগাঁও)

মিলৰ খেও ধৰিয়েই ক'ব পাৰি, কোন ছটা পদ কোনটো চৰণৰ আৰু ক'ত সিহঁতৰ আধাৰস্বৰূপ চৰণটোৰ শেষ। আৰু ক'ব পাৰি, শেষৰ শাৰীটো যে নিজেই এটা সূকীয়া খণ্ডিত চৰণ।

ইংৰাজ ছান্দসিকগৰাকীয়ে কোৱা স্তৱকপুঞ্জৰ ক্ষেত্ৰত মিলে একে সময়তে বিযোজন আৰু সংযোজনৰ দ্বৈত ভূমিকা পালন কৰা কথাষাৰৰ প্ৰমাণ পোৱা যায় চনেটৰ মিল-বিত্তাসত। পেট্ৰীকীয চনেটত অষ্টক অংশটো একেটা ৰূপকল্পৰ বেষ্টিত মিল^{১৭}-ৰ আধাৰত ৰচিত হয়। আৰু যডক অংশটো সেইদৰে অন্ত এটা ৰূপকল্পৰ বেষ্টিত মিলৰ আধাৰত ৰচিত হয়। মিল-বিত্তাস অষ্টকৰ ক্ষেত্ৰত ক খ খ ক আৰু যডকৰ ক্ষেত্ৰত গ ঘ গ ৰূপকল্পৰ। মিল-বিত্তাসেই স্পষ্টকৈ দেখুৱাই দিছে, অষ্টকৰ ছটা চতুষ্ক ৰূপৰ স্তৱক আৰু যডকৰ ছটা ত্ৰিচৰণিকা ৰূপৰ স্তৱক।^{১৮} ঠিক সেইদৰে, চেন্সপিয়েৰীয চনেটত তিনিটা ভিন

* Rhyme serves not only to divide line from line, but also to mark the arrangement of lines, and to bind together and mark the integral character of each group of stanzas, for each successive stanza in the series has only one system of rhyming sounds different in quality form, though similar in arrangement to those of the stanzas immediately preceding or following. It has thus both a separating and combining effect.

—Egerton Smith, Principles of English Metre, p, 269

১. enclosing rhyme

২. মহেন্দ্ৰ বৰা, সাহিত্য-উপক্ৰমণিকা, পৃ ৬৭—৬৯

কপকল্পৰ একান্তৰ মিল^{১০}-ৰ আধাৰত তিনিটা চতুৰ্দ্ধ লৈ দ্বাদশিকা^{১১}-ৰ তিনিটা স্তবক। এইবোৰৰ কপকল্প ক্ৰমে ক থ, ক থ | গ ঘ গ ঘ | চ ছ চ ছ বিজ্ঞাসৰ যেনিবা এধাৰ মালা। অৱশেষত, যুগ্মক মিল^{১২}-ৰ এটা চমু দ্বিচৰণিকা।^{১২} খোৰতে ক'বলৈ হ'লে, দুযোৰিখ চনেটত মিল-বিজ্ঞাসৰ পৰিপাটিতাৰ বাবেই স্তবকবোৰৰ বিশিষ্ট কপটো যিদৰে স্পষ্ট হৈ ধৰা পৰে, সেইদৰে সংগ্ৰহিত কপটোও পৰিষ্কাৰক ওলাই থাকে।

মিলে সম্পাদন কৰা তৃতীয় ভূমিকাটো হ'ল, ছন্দৰ ব্যঞ্জনধৰ্মিতাৰ বিৱৰ্ধন। মিলৰ এই ভূমিকাটো সকলো ধৰণৰ ব্যাখ্যাৰ অতীত। মাথোন ইমানকে ক'ব পাৰি, মিলৰ কাৰণে ব্যৱহৃত শব্দৰ সূক্ষ্ম শ্ৰুতিয়ে কবিতাবিশেষৰ ছন্দক সুৰভি-নিৰ্ধাৰেৰে ওপচাই তোলে। যদি কল্পনা কৰা যায়, সেই মিলটো নেথাকিলেহেঁতেন, তেতিয়া বাক কি হ'লহেঁতেন? খুব সম্ভৱ, সেয়া নিয়মৰ শিকলি পিন্ধা এবিধ কথাৰ ভাষাৰ উক্তি হৈ পৰিলেহেঁতেন। উদাহৰণস্বৰূপে,

মই কবি গাওঁ গান শব্দৰ সপোন সাজেঁ।

লিখোঁ যে কবিতা

ফুল আৰু পখিলাৰ চুমাত বিচাৰি চাওঁ

প্ৰেমৰ ৰজিতা

(দেৱকান্ত বৰুৱা, কবিৰ কামনা)

এই চৰণ দুটা লিখোঁতে, ছন্দশিল্পী কবিগৰাকীয়ে 'ৰজিতা' শব্দটোৱে মিল নিদি মাথোন মাজা-সংখ্যা ঠিক ৰাখি 'তুলনা' নাইবা 'উপমা'ৰ লেখীয়া অমিল কিবা এটা লিখিলেহেঁতেন, তেনেহ'লে ছন্দৰ মন্থণ ধ্বনিৰূপৰ লগত কথাৰ আলফুলাইয়া ব্যঞ্জনটো গুণঠি-খান্দৰিৰ লেখীয়াকৈ ৰজিতা খাই নপৰিলেহেঁতেন। মিল বোলা বস্তুটোৱে এইদৰেই যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জাৰ ধ্বনিক সুৰৰ মাধুৰ্য দান কৰে, বান্ধোনটোক নিটোল কপময়তা দান কৰে, আৰু ভাবনাক ব্যঞ্জনৰ মৰ্মস্পৰ্শিতা দান কৰে।

৯. alternating rhyme

১০. duodouzain

১১. couplet rhyme

১২. মহেন্দ্ৰ বৰা, পূৰ্বোক্ত, পৃ. ৬২-৭১

॥ প্ৰবহমান ছন্দসজ্জা ॥

ক প্ৰবহমানতাৰ স্বৰূপ

যতিপ্ৰাস্তিক ছন্দসজ্জাত ভাবৰ আত্মগামী অৰ্থনিষ্ঠৰ ভাষাৰ লিখিত শাৰী আৰু ধ্বনিৰ আত্মগামী স্পন্দিত ভাষাৰ ছন্দৰূপময় চৰণ—উভয়ৰে একেটা ৰূপ, কোনো পাৰস্পৰিক বিৰোধ নাই। প্ৰতিটো চৰণৰ অন্তত ছেদ আৰু যতিৰ সহ-অৱস্থান ঘটে। ফলস্বৰূপে, চৰণটো শেষ হোৱাৰ লগে লগে তাত থকা যতিৰ ৰূপটো ফৰিংকুটা হৈ উঠে। আচল কাৰণটো হ'ল, যতিপ্ৰাস্তিক ছন্দসজ্জাত প্ৰতিটো চৰণৰ আধাৰ পাত্ৰটো চাই ভাববস্তৱ আশ্ৰয় বস্তুখিনি শব্দৰ ৰূপত আগতীষ্যকৈ গঢ়ি লোৱা হয়, সেই শব্দৰূপময় কথাখিনি যেতিয়া চৰণবন্ধত উৰুৰিষাই দিয়া হয়, তেতিয়া সেয়া বঢ়িয়াকৈ ৰজিতা খাই পৰে। আনহাতে, এনে কিছুমান ছন্দসজ্জা আছে, য'ত যতিৰ অৱস্থানত ছেদৰ কোনো সঁহাৰি পাবলৈয়ে নাই। সিবোৰত ছেদ আৰু যতি অসংলিষ্ট। তেনেকুৱা ছন্দসজ্জা-সমূহত ভাবৰ প্ৰবাহ ছন্দৰ পাত্ৰত চপ্‌চপীয়া হৈ চৰণপ্ৰান্তৰ পৰা চৰণান্তৰলৈ বাগৰি বৈ যায়। ভাবৰ প্ৰবাহে তেতিয়া বহু সময়ত ছন্দপ্ৰবাহকো সামৰি তাৰ স্বাভাৱিক ধমকনি-ঠাইত ৰ'বলৈ নিদি আগবঢ়াই লৈ যায়। যেতিয়া ভাবস্পন্দ ছন্দস্পন্দৰ সেই ষ্ণুগল প্ৰবাহটোৱে চৰণপ্ৰান্তৰ ভেটা ভাঙি বৈ যোৱাটোকে নিষম কৰি লয়, তেতিয়া সেই প্ৰকৃতিটোকে ছান্দসিকৰ ভাষাত প্ৰবহমানতা^১ বুলি কোৱা হয়।

প্ৰবহমান ছন্দসজ্জাত শব্দৰ সাংগীতিক ৰূপবদ্ধৰ সলনি অৰ্থনিষ্ঠৰ ভাবৰ কথাস্পন্দনেহে যতিৰ অৱস্থান নিয়ন্ত্ৰিত কৰে। গতিকে, চৰণপ্ৰান্তৰ স্তূনিয়মিত পূৰ্ণধতি প্ৰায়েই অস্পষ্ট অথবা অতিক্ৰান্ত হৈ পৰা পৰিলক্ষিত হয়। যতিৰ ভূমিকা বুলিবলৈ মাথোন ইমানখিনিয়েই থাকেগৈ যে, সি কেৱল চৰণবদ্ধৰ শেষসীমা ৰক্ষা কৰি তাৰ প্ৰচ্ছন্ন ৰূপটোৰ কথা সোঁৱৰাই থাকে। যতিয়ে ৰক্ষা কৰি থকা সেই ৰূপাধাৰতে কবিয়ে তেওঁৰ ভাববস্তৱ বস-সুখা আশ্ৰয় ৰূপে বসৰ কলহৰ পৰা ঢালি দিয়ে। তেওঁ চিন্তা নকৰে, চৰণবদ্ধৰ ৰূপাধাৰত সেয়া আঁটিব নে নাই, নাটিলেও কোনো ক্ষতি নাই চৰণবদ্ধৰ আধাপাত্ৰ চপ্‌চপীয়া কৰি উঠি সি তাৰ কানেদি বাগৰি বৈ যাব—পাচৰ চৰণবন্ধটোত টুকি-টাকি থ'লেই হৈ যাব। প্ৰবহমান ছন্দসজ্জাৰ এইটো পটভূমিতে

ছেদ আৰু যতিৰ দ্বৈত লীলা অমুভূত হয়। যতিয়ে প্ৰদান কৰে স্থিৰতাৰ অমুভূতি, ছেদে যোগান ধৰে গতিশীলতাৰ অমুভূতি। কেতিয়াবা এনে হয় যে, কবিয়ে ডেউৰ প্ৰবহমান ছন্দসজ্জাতো যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জাত থকাৰ লেখীয়াটক চৰণপ্ৰাপ্তত অন্ত্যমিলৰ যোগান ধৰি তাৰ গতিক স্থিৰতা-লক্ষণাক্ৰান্ত কৰি তুলিবলৈ যত্ন কৰে। আনহাতে, কেতিয়াবা আকৌ কবিয়ে নিৰ্দিষ্ট ৰূপৰ স্তম্ভকৰ পৰিবৰ্তে স্থিতিস্থাপক অমুচ্ছেদ ব্যৱহাৰ কৰি প্ৰবহমান ছন্দসজ্জাক আৰু বেচি বৈচিত্ৰ্যসঞ্চাৰী গজিকপময় কৰি তুলিব খোজে। অৱশ্যে, তেনেকুৱা ছন্দ-অমুচ্ছেদবোৰ নিশ্চয়কৈ ছন্দস্পন্দৰ ভিতৰৰ প্ৰয়োজনৰ পৰাই উৎসৰ্গিত হয়। কিন্তু স্বীকাৰ কৰিব লাগিব, সিবোৰৰ ৰূপবদ্ধ ধ্বনিৰ স্ফুৰ্তিৰোধৰ প্ৰেৰণাতকৈ ভাবনা আৰু অমুভূতিৰ পৰিপূৰ্ণ সমন্বয়ৰ প্ৰক্ৰিয়াটোৱেই ঘাইকৈ গঢ় দিয়ে। সেইবাবে, প্ৰবহমানতাৰ পূৰ্ণতম অভিব্যক্তিটো তাৰ বৃহত্তম ছন্দৰূপৰ পৰ্যায়ত স্তম্ভনিৰ্দিষ্ট দৈৰ্ঘ্যৰ স্তম্ভকতকৈ অনিৰ্দিষ্ট দৈৰ্ঘ্যৰ ছন্দ-অমুচ্ছেদতেই পোৱা যায়।

প্ৰবহমানতাৰ অন্ত এক তাৎপৰ্যপূৰ্ণ বৈশিষ্ট্য হ'ল, কেৱল যৌগিক ৰীতিৰ ছন্দহে ইয়াৰ উৎকৃষ্টতম মাধ্যম বুলি বিবেচিত আৰু কেৱল সেইটো ৰীতিৰ ছন্দতেই ইয়াৰ অভিব্যক্তিৰ অৱকাশ আটাইতকৈ বেচি। তাৰ কাৰণ হ'ল, বাকী দুটা ছন্দৰীতিৰ তুলনাত যৌগিক ৰীতিৰ ছন্দতহে ধ্বনিস্পন্দনৰ তৰলিত প্ৰবাহৰ প্ৰবাহতা আটাইতকৈ বেচি আৰু প্ৰকৃতিমূলত। তদুপৰি, যৌগিক ছন্দৰীতিতেই ছন্দবন্ধৰ প্ৰাথমিক অভিব্যক্তিটো চুটি দৈৰ্ঘ্যৰ পৰ্যায়তকৈ দীৰ্ঘলীয়া ধৰণৰ পদৰূপতহে বেচি স্বাচ্ছন্দ্যেৰে ফুটি উঠিব খোজে। ধোৰতে ক'বলৈ হ'লে, যৌগিক ৰীতিৰ ছন্দত ধ্বনি-উপাদানতকৈ ভাৱ-উপাদানৰ প্ৰাধান্য সদায় স্পষ্ট। ছন্দৰ গতি নিয়ন্ত্ৰণৰ ক্ষেত্ৰত এইটো ৰীতিতে বিস্তৃত ধ্বনিতকৈ অৰ্থনিৰ্ভৰ ভাববস্ত্তৰ প্ৰয়োজনীয়তা চূড়ান্ত মীমাংসাৰ অধিকাৰী। যি কি নহওক, এইবোৰ কথা কেৱল যৌগিক ৰীতিৰ তুলনামূলক সূবিধাৰহে কথা। এইবোৰ কথাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি এইদৰে নিশ্চয় ক'ব নোৱাৰি যে, বাকী দুটা ছন্দৰীতিত প্ৰবহমান ছন্দসজ্জা কোনো সম্ভাৱনা নাই। মাত্ৰাত্মক আৰু স্বৰবৃত্ত ৰীতিৰ প্ৰবহমান ছন্দসজ্জা নাটনিৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত মাথোন ইমানকৈ ক'ব পাৰি, যৌগিক ৰীতিৰ ছন্দৰ লেখীয়া কথাপ্ৰধান-ছন্দতহে প্ৰবহমান ছন্দসজ্জাৰ পৰিপূৰ্ণতম অভিব্যক্তি সম্ভৱপৰ।

খ অমিতাক্ষৰ ছন্দ

প্ৰবহমান ছন্দসজ্জা বিলাকৰ ভিতৰত আটাইতকৈ বেচি প্ৰচলিত ছন্দসজ্জাটো অমিতাক্ষৰ ছন্দ নামেৰে জনাজাত। যদিও সেই নামটো তাৰ ইংৰাজী প্ৰতিকল্পটোৰ অনুকৰণত ৰচিত, তথাপি সেই ভাঙনিটো কেইবাটাও কাৰণত তুল। কেইবাবাও

কথাষাৰ কোৱা হৈছে, অক্ষৰ শব্দটোৱে অৰ্থৰ খেলিমেলি লগায়, কাণেৰে শুনা দলৰ সলনি চকুৰে দেখা আখৰৰ কথা সোঁৱৰায়। যদি ধৰি লোৱা হয়, অক্ষৰ শব্দটো অবিভাজ্য ধ্বনিস্বৰূপ দল বুজাবলৈকে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে, তথাপি অমিত্ৰাক্ষৰ শব্দটোৱে সংশ্লিষ্ট ছন্দসজ্জাটোৰ অসংশ্লিষ্ট লক্ষণ এটাৰ পিনেহে আঙুলিয়াই দেখুৱায়। মিল নেথাকিলে বুলিয়েই কোনো ছন্দ প্ৰৱহমান ৰূপৰ ছন্দসজ্জা হৈ উঠে। এইবিধ ছন্দসজ্জাৰ আচল বৈশিষ্ট্যটো হ'ল, প্ৰৱহমানতা আৰু তাৰ ফলত গঢ় লৈ উঠা অসমান দৈৰ্ঘ্যৰ পৰ্ববোৰ। সিহঁত অসমান দৈৰ্ঘ্যৰ আৰু অপৰিমিত ৰূপৰ এইকাৰণেই যে, এইবিধ ছন্দসজ্জাত পৰ্বসমূহৰ ৰূপ নিকৰণ কৰে ছন্দৰ অনিৰ্ণয়িত অৱস্থানে—যতিৰ সূনিয়মিত আৰু সুপৰিমিত অৱস্থানে নহয়। সেইকাৰণে, তথাকথিত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দক অমিতাক্ষৰ ছন্দ বুলি ক'লেহে আচল পৰিচয়ৰ ওচৰ চপা হয়, অৱশ্যে, তাৰ আগতে কৈ ল'ব লাগিব যে, অক্ষৰ মানে দল। মূল ইংৰাজী শব্দটোৰো সেইটোৱেই অৰ্থ। মিল থকা-নথকাৰ লগত কোনো সম্পৰ্ক নাই।

ইংৰাজী 'ব্লেংক ভাৰ্ছ' নামৰ প্ৰৱহমান ছন্দসজ্জাটোৰ লগত সংশ্লিষ্ট ছন্দৰূপটো হ'ল, 'আনুমানিক পেণ্টামিটাৰ' অৰ্থাৎ এজোৰকৈ অস্থানিত আৰু প্ৰস্থানিত দলেৰে নিৰ্মিত পৰ্ববন্ধৰ পঞ্চপৰিক ছন্দ। ইংৰাজী ছন্দৰ সেই চৰণবন্ধটোৰ অসমীয়া প্ৰতিকৰূপ হ'ল, পয়াৰৰ চতুৰ্দশমাত্ৰিক চৰণবন্ধ। ইংৰাজী ছন্দৰ সেই চৰণবন্ধটো যিদৰে তাৰ দেহাৱয়বৰ য'তে-ত'তে যতিকা গ্ৰহণ কৰি লবলৈ প্ৰস্তুত, অসমীয়া ছন্দৰ দৃঢ় গতিযুক্ত পয়াৰৰ চৰণবন্ধয়ো সেইদৰে তাৰ দেহাভাস্তৱত যতিকা অতিথি বুলি মানি ল'বলৈ প্ৰস্তুত। অৱশ্যে, সেই যতিয়ে পয়াৰৰ চৰণবন্ধত তাৰ সমমাত্ৰিক গতিভংগীৰ লগত তাল ৰাখি অতিথি হ'বলৈ বিচাৰিলে তাক সুৰাণ্ডাৰি তুলি আনিবলৈ অমিতাক্ষৰ ছন্দই আটাইতকৈ বেচি আনন্দ পায়। মুঠ কথাষাৰ হ'ল, পয়াৰৰ সাঁচটোৱেই তাৰ স্থিতিস্থাপক যতিৰ অৱস্থানেৰে প্ৰৱহমান ছন্দসজ্জাৰ বাবে আটাইতকৈ মনোৰম প্ৰচ্ছদভূমিৰ যোগান ধৰে। সেইটো প্ৰচ্ছদভূমিতে ছন্দস্পন্দ চৰণৰ পৰা চৰণান্তৰলৈ অনান্যাসে বৈ যায়, অথচ তাৰ পৰ্ববন্ধবোৰ অপৰিমিত ৰূপৰ হ'লেও স্পষ্ট আৰু দৃঢ় ধৰণেৰে দৃষ্টি উঠে। যলঙ্কাৰে, তাৰ বহিৰাবৃত্তিটোও কোনো ধৰণেৰে বিনষ্ট অথবা ক্ষতিগ্ৰস্ত নহয় ছন্দৰপৰম্য ভাষাও সেইদৰে নিৰ্ভীক গছৰ ভাষালৈ নামি অহাৰ সম্ভাৱনা নেথাকে।

সাধাৰণভাৱে ক'বলৈ হ'লে, অমিতাক্ষৰ ছন্দত ভাবপৰ্ব সমূহেই ছন্দৰ অন্তঃস্পন্দক প্ৰবাহ নিয়ন্ত্ৰণ কৰে আৰু ছন্দপৰ্ব সমূহে মাথোন বাহিৰৰ পৰা দেখা পোৱা ছন্দবন্ধক

আকৃতিটো নিকপণ কৰে। এইযাৰ জনা কথা, যতিপ্ৰাস্তিক ছন্দসজ্জাত যতিৰ অহুমোদন নথকা ছন্দৰ লগত ছন্দস্পন্দৰ কোনো সম্পৰ্ক নাই। কিন্তু, প্ৰবহমান ছন্দসজ্জাত ছন্দৰ অৱস্থানেহে ছন্দস্পন্দৰ গতিপ্ৰবাহক নিয়ন্ত্ৰণ কৰে, আনকি যতিৰ সঁহাৰি নেথাকিলেও ছন্দে তাৰ আপোন কাম আপোনাৰ বাঁতিৰে কৰি যায়। কিন্তু, সেইবুলিয়েই যে যতি একেবাৰে অপ্ৰাসংগিক হৈ উঠে, সেইযাৰ কথা নহয়, বৰং সুযোগ পালেই যতিয়ে তাৰ আপোন বাঁতিৰ শাসনকপটো ছন্দৰ ওপৰত জাপি দিয়ে। দুয়োবিধ যতিৰ এই স্পন্দ বিৰোধৰ লীলা বুজি পাবৰ কাৰণে আমি অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ দুটা সৰু ছন্দ-অহুচ্ছেদ* পঢ়ি চাব পাৰোঁ :

লাজ পাই নুপে ॥

ক'লামুখ কৰি আতি * | ৰহিলা সিঠাই ॥
তলমূৰে * দেখি ভীয়ে | শুকান গলেৰে ॥
সেহনীয়া মাত মাতি * | ইংগিত কৰিলা ॥
অজুৰ্নৰ পোনে চাই * | সেই সময়তে ॥
ভাবতে অজুৰ্নে বুজি * | ধনু লৈ হাতে * ॥
সুঁৱৰি গুৰুৰ পাও * | টংকাৰিষা ধনু ॥
মাৰিলা ত্ৰিশৰ * পাতা | -লৰ পৰা শুহি ॥
ল'লা ভাগীৰথী জল * | কাকৰ আগেৰে ॥
দিলা ঢালি * ভীষ্ম মুখে | স্তন দুখ ধাৰা * ॥

(ৰমাকান্ত চৌধুৰী, অভিমত বধ)

২

প্ৰভাতিলা নিশা * উষা | আশুগতি ধৰি ॥
আসিলা * কুৰুলি দিলা | সূদীৰ্ঘে পেচক * ॥
বায়স কৰিলা কা-কা* | যেন হেৰুৱাই ॥
লংকা * লংকাপ্ৰিয়-পক্ষী | কুৰুট পুছিল * ॥
লংকাপুৰ ক'ত বুলি * | গাইলা চৌদিশে ॥
প্ৰভাতীয় গীত যত * | প্ৰভাতী বিহগ * ॥

(ভোলানাথ দাস, সীতাহৰণ কাব্য)

কবিতা দুয়াকি পঢ়ি উঠাৰ পাচত স্পষ্ট হৈ উঠে, অমিতাক্ষৰ ছন্দত সচৰাচৰ ছন্দযতিসমূহ অভিক্ৰান্ত হৈ ছন্দস্পন্দৰ প্ৰবাহ পৰ্বৰ পৰা পৰ্বাস্তৰলৈ বৈ যে যায়েই, চৰণৰ পৰাও

চৰণান্তৰলৈ বৈ যায়, আৰু তাৰ ফলস্বৰূপে, মধ্যমতি আৰু পূৰ্ণমতি উভয়েই মাথোন নিয়ম বন্ধা কৰি পৃষ্ঠভূমিলৈ হ'হকি পৰে। প্ৰক্ৰিয়াটোৰ অন্তত, ছন্দৰ অৱস্থানে গঢ় দিয়া ভাবপৰ্বসমূহক লৈ অপৰিমিত ৰূপৰ বাৰুক-চৰণ* কিছুমান স্পষ্ট হৈ উঠে।

তথাপি এইবুলি ভাবিলে ভুল হ'ব যে, অমিতাক্ষৰ ছন্দত যতিৰ অৱতাৰণা সম্পূৰ্ণ অগ্ৰাসংগিক। যতিয়ে কেৱল ছন্দসজ্জাটোৰ আকৃতিকাপ ফট ফটীয়াকৈ নিৰ্দেশ কৰিয়েই ক্ষান্ত নেথাকে, লগতে ছন্দৰ অৱস্থানসমূহ দীঘলীয়া ব্যৱধানৰ হ'লে যতিয়ে হস্তক্ষেপ কৰি ছন্দৰ গতিপ্ৰবাহ স্বাচ্ছন্দ্যপূৰ্ণ কৰি তোলে। অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ আচল বহুত সেইখিনিতে। কাৰণ, আটাইবোৰ পৰ্ব-বিভাগ যদি কেৱল ভাবপৰ্বই হ'লহেঁতেন সেই ৰচনাকৃতিক গছ শুবুলি কবিতা বুলি কোৱাৰ কোনো যুক্তিয়েই নেথাকিলেহেঁতেন। দৰাচলতে, ভাবপৰ্বসমূহৰ স্থিতিস্থাপক ছন্দবন্ধ আৰু ধ্বনিপৰ্ব সমূহৰ অনিৰ্দিষ্ট ছন্দবন্ধ উভয়ে শব্দ সমন্বয়তে অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ সৌন্দৰ্য বিকশিত হৈ উঠে। ভাষান্তৰত ক'বলৈ হ'লে, স্থিৰনিৰ্দিষ্ট দৈৰ্ঘ্যৰ চৰণবন্ধযুক্ত ছন্দৰূপে যোগান ধৰা অশিথিল ছন্দস্পন্দৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত স্থিতিস্থাপক ছন্দবন্ধৰ মুক্তিসন্ধানী বিচিত্ৰ গতিপ্ৰবাহে এক অনিৰ্বচনীয় ছন্দসংগীতৰ প্ৰতীতি প্ৰদান কৰে। দুয়োটাৰে বিপৰীতমুখী ছন্দস্পন্দৰ সংঘাততে অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ গোটেইখিনি বৈশিষ্ট্য থুপ খাই আছে। কাৰণ, এই বিপৰীতমুখী ছন্দস্পন্দৰ পৰস্পৰস্পৰ্ধী স্বৈৰ ৰূপৰ ফলস্বৰূপেই যতিৰ নিৰন্তৰ অবলুপ্তি আৰু অভাবিত অভিব্যক্তিৰ লুকাতাকুৰ লীলাখেলা সম্ভৱপৰ হৈ উঠে।

আৰু এষাৰ কথা। অমিতাক্ষৰ ছন্দত প্ৰতিফলিত ভাবপৰ্বৰ তুলনামূলক প্ৰাধান্যৰ ক্ষেত্ৰেই ইয়াৰ ছন্দবন্ধৰ বৃহত্তম ব্যাষ্টিটো নিৰ্দিষ্ট ৰূপৰ স্তৱকবন্ধ নহৈ ছন্দ-অহুচ্ছেদ ৰূপে প্ৰকাশিত হোৱা দেখা যায়। তাতকৈয়ো তাৎপৰ্যপূৰ্ণ কথাষাৰ হ'ল, ছন্দৰ প্ৰবাহমানতা চৰণৰ পৰা চৰণান্তৰলৈ বৈ যোৱাতে ওৰ নপৰে, কেতিয়াবা আনকি ভাবনাৰ খেও ধৰি অহুচ্ছেদৰ পৰা অহুচ্ছেদলৈয়ো বৈ যোৱা দেখা যায়। এই গুণটোৰ কাৰণেই সংগত বিষয়বস্তুযুক্ত দীঘলীয়া কাব্যৰ মাধ্যম হিচাপে কবিসকলে অমিতাক্ষৰ ছন্দকেই বাচি লয়। অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত ইয়াৰ অগ্ৰ এটা বৈশিষ্ট্য হ'ল, মিলৰ ছন্দৰ প্ৰতি আহুগত্যহীনতা। অপৰিহাৰ্য নহ'লেও আহুসংগিক লক্ষণ হিচাপেই ই অমিতাক্ষৰ কবিক এক তাৎপৰ্যপূৰ্ণ স্বাধীনতাৰ যোগান ধৰে। বহু সময়ত সেইবাবে কবিয়ে মিলৰ প্ৰয়োজনতে ক'ব খোজা কথাষাৰ ক'ব নোৱৰা সংকটাত্মক পৰা মুক্তি পায়।

কিন্তু, এইখিনিতে এঘাৰ কথা কৈ থোৱা সমীচীন হ'ব। মিল নথকা পয়াৰ দেখিলেই তাক অমিতাক্ষৰ ছন্দ বুলি ক'ব নোৱাৰি। উদাহৰণস্বৰূপে,

বনম্পতি ক্ৰমদলে | নব পল্লববৰে ||

জনাইছে হৃদয়ৰ | গুপ্ত সম্ভাষণ ||

স্তোকনম্ৰা লতিকাব | কুঞ্জ-পল্লবত ||

উঠিছে উথলি যেন | প্ৰেমৰ তৰংগ ||

(বঘুনাথ চৌধাৰী, গিৰিমল্লিকা)

এয়া অমিতাক্ষৰ পয়াৰতে—অমিতাক্ষৰ ছন্দ নহয়। কথাবাৰ জনাই দিয়ে, মধ্যযতি আৰু পূৰ্ণযতিবোৰৰ অতিশৃংখল অৱস্থানকেইটাই।

গ চলমান যতি

যি কোনো যতিপ্ৰান্তিক পয়াৰৰ চৰণবদ্ধত যতিৰ অৱস্থান স্থানিৰ্দিষ্ট। মধ্যযতিৰ অৱস্থান সদায় অষ্টম মাত্ৰাৰ অন্তত, আৰু পূৰ্ণযতিৰ অৱস্থান নিৰ্বিকল্পে চতুৰ্দশ মাত্ৰাৰ প্ৰান্তসীমাত। কিন্তু, পয়াৰৰ প্ৰবহমান প্ৰতিকৃপত যতিৰ এক চলমান প্ৰকৃতি পৰিলক্ষিত হয়। অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ এগৰাকী শ্ৰেষ্ঠ বাংলা কবি মাইকেল মধুসূদন দত্তই এই বিষয়ে তেওঁৰ আপোন অভিজ্ঞতাৰ ভিত্তিত এঘাৰ অতি তাৎপৰ্যপূৰ্ণ কথা কৈ গৈছে। উল্লেখযোগ্য যে, অসমীয়া কবি ভোলানাথ দাস আৰু ৰমাকান্ত চৌধুৰীয়ে সিগৰাকীৰ পৰাই অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰেৰণা পাইছিল। কবি দত্তই লেখিছে, 'আজিকালি ইমান মানুহে মোক সোধা কৈছে, নতুন ছন্দসজ্জাটোৰ গঠন-বিন্যাসটো কি, যে মই বিষয়টো সম্পৰ্কে ভাবিবলৈ বাধ্য হৈছোঁ।। তাৰ ফলস্বৰূপ মই দেখিছোঁ, যতি ৮ম মাত্ৰাত আৱদ্ধ হৈ থকাৰ সলনি স্বাভাৱিকৰূপেই ২য়, ৩য়, ৪ৰ্থ, ৬ষ্ঠ, ৭ম, ১০ম, ১১শ আৰু ১২শ মাত্ৰাৰ অন্ততো উপস্থিত হয়হি।'^৫ নি.সন্দেহে অসমীয়া অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ ক্ষেত্ৰতো এওঁ কথাবাৰ প্ৰযোজ্য।

লক্ষ্য কৰিবলগীয়া যে, প্ৰতিভাবান বাঙালী কবিগৰাকীয়ে চৰণবদ্ধৰ ৫ম, ৯ম আৰু ১৩শ মাত্ৰাৰ অন্তত যতিৰ আগমন-সম্ভাৱনাৰ কথা উল্লেখ কৰা নাই। আচলতে, তাৰ অন্তৰালত ছন্দশিল্পৰ নিজস্ব মৌল কাৰণ আছে। ছন্দৰ প্ৰবাহ যেতিয়া চৰণৰ পৰা চৰণান্তৰলৈ বৈ যায়, তেতিয়া সি ৫ম মাত্ৰাত থমকি ৰোৱাৰ কোনো অৱকাশ নাই। কাৰণ, শব্দৰ বিন্যাস কেতিয়াও ৩ ২ ৩ ৰূপকল্পৰ নহয়। ফলস্বৰূপে, পূৰ্বৱৰ্তী যতিটো ২য় অথবা ৩য় মাত্ৰাৰ ব'তেই নপৰক লাগিলে, তাৰ পাচৰ যতিটো শব্দ-বিন্যাসৰ এই

৫ মাইকেল মধুসূদন দত্ত, উৎকলিভূ, বোহিঙলালুংনন্দমণ্ডাৰ, বাংলা কবিতাৰ ছন্দ, পৃ. ১০৮

নিয়মটোৰ কাৰণেই ৫ম অথবা ৯ম যাত্ৰাত পৰিবহি নোৱাৰে। আকৌ, ১৩শ যাত্ৰাতে যতিৰ আগমন অকল্পনীয়। কাৰণ, তাৰ পাচত মাথোন এক যাত্ৰাৰ দুৰ্বল দলেৰে চৰণবন্ধত থকা ছন্দযতি অতিক্ৰমণৰ বাবে প্ৰবহমানতাৰ কোনো শক্তিৰ সঞ্চয়ন সম্ভৱপৰ নহয়।

এতিয়া পয়াৰ চৰণবন্ধৰ পটভূমিত বাকীবোৰ স্থানত যতিৰ অৱস্থান আৰু সিবিলাকৰ ছন্দ-প্ৰতিকলনৰ ওপৰত এবাৰ চকু ফুৰাই চাব পাৰি। পয়াৰৰ ছন্দস্পন্দত যিহেতু এটা সময়াত্মিক ভংগী আছে, সেইবাবে দুইৰ গুণিতকত পোৱা যি কোনো যাত্ৰাতে যতিৰ উপস্থিতি অত্যন্ত স্বাভাৱিক। অৱশ্যে, ২য় আৰু ৪র্থ যাত্ৰাৰ অন্তত যতিৰ আগমনে প্ৰচ্ছদভূমিত থকা পয়াৰৰ গাভীৰ কিছু পৰিমাণে ক্ষুণ্ণ কৰে। ইয়াৰ ভিতৰত পোনৰবিধ যতিৰ আগমনত চৰণবন্ধ পাৰ হৈ অহা প্ৰবাহটো প্ৰবাহতকৈ দুটোপাল জলবিন্দুৰ দৰেহে লাগে। উদাহৰণ দিব পাৰি :

১. এতিয়া দুপৰ ৰাতি | তৃতীয় প্ৰহৰ
নৌ পূৰ্ণ হওঁতেই | যাবই লাগিব
আমি | গুৱাহাটী এৰি |

(দণ্ডিনাথ কলিতা, অসম-সন্ধ্যা)

- ২ বায়স কৰিলা কা-কা | যেন হেৰুৱাই
লংকা | লংকা-প্ৰিয় পক্ষী | কুকুট পুছিল
লংকাপুৰ ক'ত বুলি |

(ভোলানাথ দাস, সীতাহৰণ কাব্য)

আনহাতে, ৬ষ্ঠ যাত্ৰাৰ অন্তত যতিৰ অৱস্থানে অমিতাকৰ ছন্দত পয়াৰৰো প্ৰচ্ছদভূমিত একপ্ৰকাৰ তবলিত গীতময়তাৰ সৃষ্টি কৰে। অকল সেয়ে নহয়, সেই গীতময়তাৰ স্মৰণে কিছুপৰ স্থায়ী হৈয়ো বয়, যাৰ ফলত মধ্যযতিৰ প্ৰভাৱটো প্ৰায় নোহোৱা হৈ পৰে। তাৰে দৃষ্টান্ত এয়া :

- ১ তেতিয়াই পাম আমি | স্মৰণ স্মৰণ
পূবাম কামনা | অতৰ্কিতে পূৰ্ণানন্দে
লভিব শয়ন |

(দণ্ডিনাথ কলিতা, অসম-সন্ধ্যা)

২. পূৰ্ণাঙ্ক হেপাহ সখি | ভাগ্য যদি থাকে
নিজেই য়িম | নতু স্বামীৰ সহিতে |
তমাল তৰুৰে স'তে | মাধৱীৰ দৰে |

(হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱা, যুদ্ধক্ষেত্ৰত আত্মোন্নয়ন)

৬ষ্ঠ মাত্ৰাৰ দৰে ১০ম মাত্ৰাৰ পাচতো যতিৰ আগমন ঘটিলে, মধ্যযতিৰ অন্তিম মচ খাই ঘোৱাৰ দৰে হৈ পৰে। কিন্তু, যেতিয়া ১২শ মাত্ৰাৰ পাচত যতিয়ে ভূমুকিয়াই যায়হি তেতিয়া সি মধ্যযতিক কোনো ধৰণেৰে আমনি নকৰে।

অসমমাত্ৰিক মাত্ৰাত সাধাৰণতে পয়াৰৰ ৰূপবদ্ধত যতিৰ আগমন নঘটে। তথাপি, ৩য় মাত্ৰাৰ পাচত যতিৰ আগমন ঘটাব উদাহৰণ আছে। তলৰ কবিতাংশ ছটাতে, তাৰ উদাহৰণ পোৱা যায় :

- ১ বৃক্ষে বৃক্ষে | তৃণে তৃণে | স্মন্দ স্মন্দ
অনিলা | কৰিলা বনদেৱীৰ ব্যঞ্জন |

(ভোলানাথ দাস, সীতাহৰণ কাব্য)

- ২ নাৰী জ্ঞাতি আমি | অতি স্তম্ভিত পৰাণ।
নাৰীৰ | নাৰীৰো কিছু নাচি উঠে হিয়া |
বীৰৰ বীৰত্ব দেখি | বীৰোচিত কাম |

(হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱা, যুদ্ধক্ষেত্ৰত আহোম ৰমণী)

লক্ষ্য কৰিবলগীয়া, ৩য় মাত্ৰাত যতি পৰিলেই পৰৱৰ্তী শব্দ বা শব্দাংশৰ বিচ্ছিন্নতা ৩ ২ ৰূপকল্পটো অনিবাহ্য হৈ উঠে। ১১শ মাত্ৰাত যতিৰ উদাহৰণ বৰ বেচি পাবলৈ নাই। এটা উদাহৰণ দিয়া হ'ল :

বৰ্ষিত শোণিত যেন | বৰ্ষাৰ বৰ্ষণ
কবিলে সমৰক্ষেত্ৰ প্ৰাৱিত | ভাসিল
পৰি তাত | ৰাক্ষসৰ শৰ ৰাশি ৰাশি |
লোহিত সাগৰ যেন |

(দণ্ডিনাথ কলিতা, অসম-সন্ধ্যা)

এইদৰেই অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰবাহত ছন্দস্পন্দৰ বিচিত্ৰ সঞ্চাৰী ৰূপটো ফুটি উঠে। দৈৰ্ঘ্য, বহু সময়ত পূৰ্ণগতিয়ে ছন্দৰ অহুমান লভি তাৰ স্বাভাৱিক ৰূপটো বিচাৰি পায়। কিন্তু, সচৰাচৰ চলমান যতিৰ প্ৰভাৱত তাৰ অন্তিমটো মচ খাই যায়। কিন্তু,

অস্তবালত যিহেতু পয়াবৰ ৰূপবন্ধটোৱে কাম কৰি থাকে, সেইবাবে সি ক্ষীণকৈ হ'লেও আপোন অস্তিত্বটো ঘোষণা কৰিয়েই থাকে। আনহাতে, পূৰ্ণচ্ছেদৰ সহযোগত মধ্যযতিও পূৰ্ণযতিৰ ৰূপত বিকশিত হৈ উঠাটো অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ স্বাভাৱিক ঘটনা।

চলমান যতি, স্থিতিস্থাপক পৰ্ববন্ধ আৰু অনিৰূপিত দৈৰ্ঘ্যৰ ছন্দ-অমুচ্ছেদৰ সৈতে অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ ছন্দম্পন্দ অভিধাতুৰূপে বিচিত্ৰ সংগীতময়। তাৰ অংগ-সংস্থানত কেতিয়াবা অমুভূত হয় অতিসূক্ষ্ম ধ্বনিমৰ্মৰ, কেতিয়াবা অমুভূত হয় গভীৰ কল্লোল, কেতিয়াবা অমুভূত হয় সৰ্গিল গতিৰ অলসমহুৰ ধ্বনিৰ বৰ্ণাঢ়া ৰূপ, আৰু কেতিয়াবা অমুভূত হয় নৃত্যচপল ধ্বনিৰ উমিলহৰ। ছন্দম্পন্দৰ এই বিচিত্ৰ সঞ্চৰণশীল ৰূপৰ বাবেই অমিতাক্ষৰ ছন্দ তুলনামূলকভাবে জটিল চিত্তবৃত্তিৰ মাধ্যম হিচাপে আটাইতকৈ উপযোগী ছন্দসজ্জা বুলি কবিৰ দৰবাৰত ইমান বেচি সমাদৃত।

য সমিল অমিতাক্ষৰ

যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জা আৰু অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ দোমোজাতে আৰু এবিধ ছন্দসজ্জা পোৱা যায়, য'ত প্ৰবহমান ছন্দসজ্জাৰ মুক্ত গতি আৰু যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জাৰ নিয়মনিষ্ঠা দুয়োটাৰে অপূৰ্ব মিলন ঘটিছে। এইবিধ ছন্দসজ্জাতো ছন্দৰ প্ৰবাহ চৰণৰ পৰা চৰণান্তৰলৈ বৈ আহে, আনকি নিয়মিত কৃপকল্পৰ স্তৱকৰ পৰা স্তৱকলৈয়ো বৈ আহে। কিন্তু, প্ৰবহমানতাৰ বাবে এইবিধ ছন্দসজ্জাই যিখিনি বাঞ্ছনবিহীন মুক্তগতি লাভ কৰে, প্ৰচ্ছদভূমিত থকা পয়াবৰ ৰূপবন্ধত চৰণান্তিক মিলৰ নিয়মীয়া উপস্থিতিয়ে তাত এটা সংযমবোধৰ প্ৰভাৱ আনি দিয়ে। তলত এনে মিলিতাস্ত অমিতাক্ষৰ ছন্দসজ্জাৰ এটি উদাহৰণ দেখুৱাই দিয়া হ'ল :

| | |
|--------------------------------------|----|
| শুভ সম্ভাষণ মোৰ নৱ জলধৰ | ক |
| প্ৰিয়-বিবহ কাতৰ কুবেৰাশুচৰ | ক |
| যক্ষ আমি হায কিনো দুঃসহ বেদনা | খ |
| বন্ধু তুমি সাধু তুমি তোমাৰ কৰুণা | খ |
| মাগো আজি সকাতেৰে বিবহিনী প্ৰিয়া | গ |
| মোৰ আছে অলকাত যদি আনি দিয়া | গ |
| কুশল বাৰতা হায় প্ৰিয়া-অশ্রুজল- | ঘ. |
| পূৰ্ণ কিবা অলকাৰ মণি-হৰ্ম্যতল | ঘ |

(সিংহদত্ত দেৱ অধিকাৰী, মেঘদূত)

ইয়াৰ প্ৰতিটো যুগ্মকত থকা অস্ব্যমিলে প্ৰবহমান ছন্দৰ গতিপ্ৰবণতা আৰু আধাৰ-চৰণবন্ধৰ স্থিতিপ্ৰবণতা উভয়ৰে মাজত এক অপূৰ্ব ভৱসমতাৰ যোগান ধৰিছে। আচলতে,

অন্ত্যমিলৰ অৱতাৰণায়েই চৰণবন্ধৰ স্পষ্ট স্বাপত্যৰূপটো ফটফটীয়া কৰি তুলিছে। তথাপি, ধ্বনি আৰু ভাবৰ দুই ভিন্ন মূল্যবোধৰ দ্বাৰা নিয়ন্ত্ৰিত পূৰ্ণচ্ছেদ আৰু পূৰ্ণযতিৰ পৰস্পৰস্পৰ্ধী অসহযোগিতাৰ ফলত মিলৰ পৰা ওপজা ধ্বনি-মাধুৰ্যৰ ছায়া-প্ৰভাৱ নিশ্চয় হৈ পৰে। অতি বেচি ইমানকৈ ক'ব পাৰি, নিয়মিত ব্যৱধানত থকা মিলবোৰে পয়াবৰ ৰূপবন্ধৰ কথা ক্ষীণ কঠেৰে সোঁৱৰাই দিয়ে।

সমিল অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ অন্ত এটা বৈশিষ্ট্য পৰিলক্ষিত হয়, ইয়াৰ তৃতীয়টো পৰ্যায়ৰ বান্ধোনত। অমিল অমিতাক্ষৰ ছন্দত এই বান্ধোনটো পোৱা যায়, নিৰ্দিষ্ট ৰূপৰ স্তৱকৰ সলনি অনিৰ্ধাৰিত ৰূপৰ ছন্দ-অস্থচ্ছেদত, কিন্তু মিলিতাস্ত অমিতাক্ষৰ ছন্দত দেখা যায়, এইটো পৰ্যায়ৰ বান্ধোন পৰস্পৰশৃংখলিত স্তৱকসমষ্টিত। তদুপৰি, স্তৱকৰ পৰা স্তৱকলৈ বৈ অহা ছন্দৰ প্ৰবহমানতাতে কিঞ্চিৎ ইতস্ততঃতাৰ ভাব ফুটি উঠে। ইয়াৰ পৰা এঘাৰ কথা ফটফটীয়াকৈ ওলাই পৰে, সমিল অমিতাক্ষৰ ছন্দত তাৰ গঢ়টো দিবাতে ভাব-উপাদান আৰু ধ্বনি-উপাদান উভয়ে সলনাসলনিকৈ সমান ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে।

উল্লেখযোগ্য যে, এইবিধ ছন্দৰূপত ছন্দস্পন্দৰ প্ৰবহমানতাৰ লগত সানমিহলি হৈ, মিলে যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জাত যোগান ধৰাৰ দৰে স্তবমাধুৰ্যৰ যোগান ধৰাত অসমৰ্থ হয়। এগৰাকী ইংৰাজ ছান্দসিকে কোৱাৰ দৰে, এনে ধৰণৰ ছন্দত আমি প্ৰায়েই অহুভৱ কৰোঁ, “মিল প্ৰায়েই তেনেকুৱাবোৰ গুৰুত্ববিহীন শব্দক সামৰিয়েই ধ্বনিত হয়, যিবোৰ শব্দৰ মিল বহন কৰিবৰ জোখাৰে শক্তি আৰু শৰীৰ কোনোটোৱেই নাই। ফলস্বৰূপে, মিল টুলুঙা ধৰণৰ হৈ পৰে আৰু তাৰ স্পন্দ্যমানতাও হেৰাই যায়, অথবা একেবাৰে মামূলী ধৰণৰ শব্দ কিছুমানে নেপাবলগীয়া গুৰুত্ব লাভ কৰে।”^৬ ওপৰৰ কবিতাংশৰ ওপৰত চকু ফুৰালেই কথাষাৰৰ যথার্থতা অনুধাৱন কৰিব পৰা যাব। মনত ৰখা প্ৰয়োজন, তাৎপৰ্যপূৰ্ণ শব্দৰ ওপৰতহে নিৰ্ভৰ কৰি মিল দিবলগীয়া কথাষাৰ কেৱল উৰুঙা কোমলৰ কথা নহয়। আচলতে, নান্দনিক কাৰণতেই তাৎপৰ্যপূৰ্ণ শব্দৰ অৱলম্বনতহে মিল দিলে সাবল্যাকৰ ব্যঞ্জনা সমৃদ্ধ হৈ উঠাৰ সম্ভাৱনা। খুব সম্ভৱ, এইটো গুণৰ নাটনি ঘটাব কাৰণেই সমিল অমিতাক্ষৰ ছন্দই অসমীয়া কবিৰ মন তেনেকৈ জয় কৰিব পৰা নাই।

ঙ দীৰ্ঘ অমিতাক্ষৰ

প্ৰবহমান ছন্দসজ্জাৰ আৰু এটা প্ৰকাৰ আছে। এইটো প্ৰকাৰৰ অমিতাক্ষৰ ছন্দত আধাৰ-ছন্দৰ ৰূপবন্ধ হিচাপে পয়াবৰ সলনি দীৰ্ঘ পয়াবৰ ৮ ৪ ৬ ৰূপকল্পৰ চৰণবন্ধ

^৬ The rime too often falls on unimportant words, words which have hardly strength and body enough to bear it, so that in consequence the rime is cheapened and its vibrancy lost, or an undue appearance of emphasis is given to otiose words
Egerton Smith. Principles of English Metre, p. 171

মাজে মাজে শুনা যায় | শমীধৰ শুকান ডালত
 বাতিচৰ পখীৰ চিঞৰ | দূৰত শুনিব পাৰি
 কুকুৰৰ ভীৰু আৰ্তনাদ ॥

(বীৰেশ্বৰ বৰুৱা, কল্লোল)

কোৱা নিস্পৰ্যোজন, এয়া 'অমিতাক্ষৰ' ছন্দৰ ৰীতি-নীতিৰে অবিকল প্ৰতিসৰণ। পাঠক্য
 বুলিবলৈ মাথোন এইখিনিযেই যে, ইয়াৰ ছন্দস্পন্দ অধিক গভীৰ। আৰু এটা কথা,
 ইয়াৰ আধাৰ-ছন্দৰ বিস্তাৰ পৰ্যাবৰ্তক অধিক হোৱাৰ বাবে যতিৰ অৱস্থান চৰণৰ ১৩শ,
 ১৫শ, ১৬শ আৰু ১৮শ মাত্ৰাতো অন্তৰ্ভূত হ'ব পাৰে। 'আকৌ, যিটো কাৰণও পয়াৰৰ
 ৰূপবদ্ধত ১৩শ মাত্ৰাত যতিৰ আগমন অসম্ভৱ, সেই একেটা কাৰণতে দীৰ্ঘ পৰ্যাবৰ ১৭শ
 মাত্ৰাত যতিৰ অৱস্থান অকল্পনীয়।

চ প্ৰবহমান ত্ৰিপদী-চৌপদী

অসমীয়া কবিতাৰ ৰাজ্যত পয়াৰ আৰু পৰ্যাবৰ্জ্যাতীয় ছন্দৰ বাহিৰেও ত্ৰিপদী
 (চ চ ১০) আৰু চৌপদী (চ চ চ ৬)ৰ ৰূপবদ্ধ লৈয়ো প্ৰবহমান ছন্দসজ্জা নিৰ্মাণৰ
 সফল প্ৰচেষ্টা চকুত পৰে। ক'বলৈ গ'লে, এয়া মাত্ৰ এজন কবিৰ অকলশৰীয়া
 সৃষ্টি-প্ৰতিভাৰ সফল কীৰ্তি। উল্লেখযোগ্য, বাংলা ছন্দৰ পৰিপ্ৰেক্ষিত কবিগুৰু
 ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰে ত্ৰিপদীজাতীয় ছন্দসজ্জাৰ ৰূপবদ্ধ লৈ প্ৰবহমান ছন্দৰ কবিতা ৰচনা
 অসম্ভৱ বুলি কৈ থৈ গৈছে। তেওঁ স্পষ্টকৈ কৈছে, "য'তে তুইৰ গুণিতক পোৱা যায়,
 ত'তেই থমকিব পাৰি বুলিয়েই প্ৰবহমান পয়াৰ ৰচনা কৰা সম্ভৱ হৈছে। এইবিধ
 ছন্দত অযুগ্ম ব্যুটিৰ পাচত যতি নিদিয়াটোৱেই ৰীতি। আৰু এইকাৰণেই অসমমাত্ৰাৰ
 ছন্দত আজঁবামা বা প্ৰবহমানতা আনিব নোৱাৰি। যি ছন্দত তিনিৰ পাচত ভাগ, যাক
 মই অসমমাত্ৰাৰ ছন্দ আখ্যা দিছো, তাত য'তে-ত'তে থমকিব নোৱাৰি, লাইনৰ মাজতো
 থমকি ৰ'ব নোৱাৰি, একেবাৰে লাইনৰ শেষতহে থমকিবগৈ পাৰি।"৬ অসমীয়া
 কবিগৰাকীয়ে সেই অসাধ্য সাধনকেই কৰি দেখুৱাইছে। তাৰে দুটা উদাহৰণ এয়া :

- ১ অতপৰে আহিলা লাহৰী ? বাট চাই আছো তোমাল'কে
 অথনিৰে পৰা ,
 লুকাই আহিছা ? ভয় নাই নেদেখে কোনেও, জোনবাই
 ডাৱৰে আৱৰা।

আহাঁ, মোৰ ওচৰতে বহাঁ। কিখনো কৰিছা লাজ সোণ ?

একো লাজ নাই,

কলঙৰ নিজান পাৰত তুমি আৰু মই আছোঁ, মাথোঁ।

কদম জোপাই

সাধী ক'ব তুমি আৰু মই আজি নিভূতে মিলাৰ চেৰা,

সউ ববুলৰ

ডালত কুৰুলি মৰা নিযতিহালিয়ে জ্ঞানিব মাথোন

তুমি আজি মোৰ।

(দেবকান্ত বৰুৱা, কলং পাৰত মাজনিশা ,

২ কোন ৰূপদক্ষ ভাস্কৰৰ তিলে তিলে গঢ়া তুমি ৰূপৰ প্ৰতিমা

চিৰ নিঃপমা ?

তোমাৰ কাৰণে ৰাশি। সদা অবিৰাম ভাষে ভাষে কৰিছে সংগ্ৰাম

হেৰা তিলোত্তমা।

হেজাৰ শিল্পীয়ে লেখে তোমাৰ ৰূপৰ কাব্য ৰেখাৰ ভাষাৰে, সখি।

সহস্ৰ ভাস্কৰে

শিলত ফুলাই তোলে তোমাৰ সৌন্দৰ্যফুল, শিলে শিলে শেৱালিৰ

লাৰণ্য বাগৰে।

(দেৱকান্ত বৰুৱা, তিলোত্তমা)

অলপ মন দি পঢ়িলেই ধৰিব পাৰি, পোনৰটো উদাহৰণ ৮ ৮ ৪ ৬ ৰূপকল্পৰ ত্ৰিপদী আৰু পাচৰটো ৮ ৮ ৮ ৬ ৰূপকল্পৰ চোপদী ছন্দসজ্জাৰ। দুয়োটাকে বেলেগ ৰূপত সজাই উলিওৱা হৈছে, যাতে ভাবৰ অল্পগামী পৰ্য্যবসৰ স্থিতিস্থাপক ৰূপাধৰণটো দৃষ্টিকটু হৈ নুঠে।

উল্লেখযোগ্য যে, এইবিধ প্ৰবহমান ছন্দসজ্জাতো যতিসমূহৰ অৱস্থান ঘাইকৈ ভাবৰ ঘৰাই নিযন্ত্ৰিত হয়, অৱশ্যে, যিবোৰ ঠাইত ধ্বনিৰ অল্পগামী পৰ্য্যবসৰ সাহচৰ্য লাভ কৰে, সেইবোৰ ঠাইত ছন্দৰ অৱস্থান মধুময় হৈ উঠে। যি কি নহওক, ছন্দ আৰু যতিৰ পৰস্পৰস্পৰ্শী ৰূপ এইবিধ ছন্দসজ্জাত স্পষ্টকৈ ফুটি উঠা দেখা যায়। তলৰ উদাহৰণটোৱে সেই কথাষাৰ স্পষ্ট কৰি দিয়ে :

সাগৰ দেখিছা * দেখা | নাই কেতিয়াও * ময়ো | দেখা নাই * |

শুনিছোঁ তথাপি * ||

নীলিম সলিলৰাশি * | বাধাহীন উৰ্মিমালা * | আছে দূৰ |

দিগন্ত বিয়াপি * ||

মোৰো ই অন্তৰথনি | সাগৰৰ দৰে * নীলা | বেদনাৰে |
 দেখা নাই তুমি * ||
 উঠিছে মৰিছে য'ত * | বাসনাৰ লক্ষ টু * | তোমাৰেই |
 স্মৃতি-সীমা চুমি * ||
 শুনা নাই * শুনা নাই * | মোৰ সাগৰত তুমি * | ধুমুহাৰ |
 উতলা সংগীত * ||
 বৃজা নাই * অন্তৰো | কৰা নাই * ফুলনিত | বসন্তৰ |
 কোমল ইংগিত * ||

(দেৱকান্ত বৰুৱা, সাগৰ দেখিছা ?)

মাচলতে, ছন্দ আৰু যতিৰ এই পৰস্পৰবিৰোধী অৱস্থানৰ ফলস্বৰূপে অনেক সময়ত
 তাৰৰ প্ৰবহমানতাই পূৰ্ণযতিৰ অৱস্থান চৰণৰ মাজতো নিৰ্দেশ কৰে। এটা কথা মনত
 ৰাখিবলগীয়া, মিলৰ সতৰ্ক বিচাৰে সদায় চৰণৰ শেষত অন্ততঃ একোটা পৰ্য্যতিৰ অৱস্থান
 নিৰ্দেশ কৰে। ছন্দৰ স্বতন্ত্ৰ অৱস্থান উপেক্ষা কৰি এইবিধ ছন্দসজ্জাৰ পৰ্ব-বিভাজনৰ
 ধাৰণা ল'বলৈ হ'লে, তলৰ কবিতাংশৰ ওপৰত চকু ফুৰালেই হ'ল :

মই জানো | তুমি কিটো জানা | হেৰা মোৰ | হিয়াহীনা প্ৰিয়া ||
 তুমি জানা মাথোঁ | |
 তুমি তুমি | মই মই || তুমিতো নেজানা হাৰ | কিয় বাক |
 কিয় আমি গাথোঁ | |
 জ'ষ পৰা মালতীৰে | জয়ৰ গৌৰৱ-মালা || মিলনৰ
 কাৰেঙ সোণালী | |
 সাজোঁ | কিয় পৃথিৱীৰ | দুখৰ বোকাৰে আমি || হৃদয়ৰ
 ৰঙা তেজ ঢালি | |
 প্ৰতিমাৰ | পথালোঁ চৰণ কিয় || তুমি হুবুজিবা সখী |
 কিনো বেদনাত | |
 যটীত প্ৰতিষ্ঠা কৰা | দেৱীক বিসৰ্জো আমি | বিজয়াৰ
 বিফল সন্ধ্যাত ||

(দেৱকান্ত বৰুৱা, সাগৰ দেখিছা ?)

এইদৰেই সবিৰাম প্ৰবহমানতাৰে এনে ধৰণৰ চৰণান্তিক সমিল ৰূপৰ ত্ৰিপদী আৰু
 চৌপদীয়ে অসমীয়া কবিতাৰ ৰাজ্যত অচিনাকিৰ স্নেহৰি শুনাই গৈছেহি মাত্ৰ এজন
 কবিৰ ৰচনাত। আৰু এজন কবিৰ কবিতাত এইটো স্নেহৰি সমান মধুৰতাৰে ফুটি
 উঠিছিল। তেওঁ 'পৰিমল'ৰ কবি বিমল শইকীয়া।

। হৃদসজ্জাৰ বন্ধনমুক্তি ॥

ক মুক্তক ছন্দ^১

অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ পৰা মাথোন এখোজৰ বাট। তাৰ সিপাৰেই সেইখন মুক্তক ছন্দৰ মুকলি চোতাল। অমিতাক্ষৰ ছন্দই ছন্দবন্ধৰ বহুতো বান্ধোন থকাই পেলালে—স্তবক-বন্ধৰ ধৰা-বন্ধা বান্ধোন, চৰণবন্ধত নিৰ্দিষ্ট ৰূপকল্পৰ বান্ধোন আৰু চৰণপ্ৰান্তত থকা মিলৰ মাধুৰীসনা নৃপবধনিৰ বান্ধোন। তথাপি, তাৰ চৰণৰ খোজে খোজে এটা নিৰ্দিষ্ট জোখৰ বান্ধোনৰ ছিলামিলীষা আভাস শুন-চুশুনকৈ শুনা যায়। অসমীয়া কবিয়ে, বিশেষকৈ কবি-নাট্যকাৰে, “বহুদিনৰে পৰা এই আভাসৰ অন্তৰ্ভূতিটো মচি পেলাবৰ যত্ন কৰি অহিছে। মুক্তক ছন্দৰ কবিয়ে সজ্ঞানে সচেতন ছন্দ-সাধনাৰে সেই আভাসটোকে মচি পেলালে। তাৰে প্ৰথম উৰলি-জোকাৰটো শুনা গৈছিল, ছিন্ন অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ ৰূপত। ছিন্ন অমিতাক্ষৰ এটা দৃষ্টান্ত এয়া:

| | |
|-----------------------------------|-----|
| আজি নৱ বুৰঞ্জীৰ সূচনা স্পৰ্শত | ৮ ৬ |
| অতীতৰ সহস্ৰ ভক্তক | ৫ ৬ |
| জগাই নতুন দৃষ্টি নতুন আদৰ্শ ল'ই | ৮ ৮ |
| দিয়ে আজি | ৪ |
| বিংশ শতাব্দীয়ে তীব্ৰ সমিধান ॥ | ৬ ৬ |
| মিছা গোৰেৰে সজা | ৮ |
| অতীতৰ সোণালী কাৰেং ॥ | ৪ ৬ |
| নাই তাত | ৪ |
| আজি আৰু প্ৰযোজন বোডশ পূজাৰ ॥ | ৮ ৬ |

(বীৰেণ বৰকটকী, শতাব্দীৰ সমিধান)

এয়া যেনিবা অসমপংক্তিক চৰণবন্ধত পৰিৱেশন কৰা অমিতাক্ষৰ ছন্দই। খণ্ডিত পদেৰে খেলিমেলিকৈ সজাই দিয়া পয়াৰৰ সমমাত্ৰিক ভংগীটো ইয়াত স্পষ্ট। মাথোন এটা শাৰীত পয়াৰৰ বাবে নিৰ্দিষ্ট চৈধ্য মাত্ৰাৰ দৈৰ্ঘ্য ইয়াত বন্ধিত হোৱা নাই। তথাপি, সেই শাৰীটো ৮ ৮ ৰূপকল্পৰ পূৰ্ণ পয়াৰৰ আধাৰতেই বিধৃত। ইংৰাজ ছান্দসিকসকলে

ইয়াকো মুক্তক ছন্দ শব্দটোৰে সামৰি থৈছে। কবি টি এছ ইলিয়টে ইংৰাজী ছন্দৰ ৰাজ্যত তিনিবিধ মুক্তক ছন্দ থকাৰ কথা কৈছে। ইয়াৰে প্ৰথমবিধ তেওঁৰ কাব্য-সাধনাতে লালিত হৈছিল। ইয়াৰ বৰ্ণনা-প্ৰসংগত কৈছে, এইবিধ মুক্তক ছন্দ “অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ চৰণবন্ধৰে বিস্তৃত, সংকুচিত আৰু পৰিৱৰ্তিত ৰূপেৰে নিৰ্মিত।”^২ সন্দেহ নাই, অলপ চেষ্টা কৰিলেই ইয়াক চকুৰে দেখা পয়াৰ ৰূপত নিষমৰ শিকলিৰে বান্ধি অমিতাক্ষৰ ছন্দ কৰি তুলিব পাৰি। কিন্তু, তাৰ কোনো প্ৰয়োজন নাই। কাণেৰে শুনাত এইবিধ মুক্তক ছন্দৰ লগত অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ বৰ বেচি পাৰ্থক্য নাই। সেইবাবেই, আমি ইয়াৰ নাম থৈছো, ছিন্ন অমিতাক্ষৰ। ছিন্ন অমিতাক্ষৰে ছন্দক মুক্তিৰ আশ্বাদ দিলে এই খিনিতেই যে, ছন্দৰ প্ৰবাহে যেতিয়া চৰণান্তক যতিৰ পাৰ গাঙি চৰণৰ পৰা চৰণান্তৰলৈ বৈয়েই থাকে, তেতিয়া চৰণবন্ধৰ কৃত্ৰিম সাঁচটোৰ পৰা ছন্দক মুক্ত কৰি দিলে। কথাৰ অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি, প্ৰতিটো চৰণকে সমান দৈৰ্ঘ্যেৰে বিস্তৃত কৰাৰ দুশ্চিন্তা এটা জাপি দিলে কবিৰ ভাব-প্ৰকাশৰ স্বাধীনতা ৰীতিমতে ক্ষুণ্ণ কৰা হয়। তাৰ প্ৰয়োজনটো কেৱল চকুৰে দেখাত কাণেৰে শুনাত নহয়। চকু আৰু কাণৰ এই বিবাদটো আঁতৰাহ দিয়াতেই মুক্তক ছন্দৰ পোনৰ খোজটোৰ প্ৰধান সাৰ্থকতা।

এইখিনিতে মুক্তক ছন্দৰ ধাৰণা-সাধনাৰ আঁৰত থকা মৌল ছন্দ-চিন্তাৰ বিষয়ে দুবাৰমান কথা স্মৰিব ল'ব পাৰি। প্ৰথম কথাষাৰ হ'ল, মুক্তক ছন্দ মানে ছন্দৰ অতীত কিবা নহয়, থেলিমেলি কথাৰ গাঁথনিও নহয়। কবি টি এছ ইলিয়টে ধুনীয়া কথা এষাৰ কৈছে, “যি কামটো ভালকৈ কৰিব খোজে তেওঁৰ কাৰণে কোনো ছন্দই অবাধ মুক্তি নহয়।”^৩ আয়াস-বিমুখতা কোনো শিল্প-সাধনাৰ সম্বল হ'ব নোৱাৰে। দ্বিতীয় কথাষাৰ হ'ল, ছন্দ বুলিলেই বান্ধোন আৰু কঁপনি—দুয়োটাৰে যুগল বসতি। কোনোবা নহয় কোনোবা এটা স্তৰত এই মিলনৰ আভাসটো থাকিবই লাগিব। তাকে নহ'লে, সি কথাৰ ভাবালৈ উভতি যায়গৈ। ছন্দৰ মূল উপকৰণ হ'ল, পৰ্ব আৰু উপপৰ্বক অংশ কৰি ধ্বনিত হোৱা প্ৰাথমিক ছন্দস্পন্দ। এগৰাকী হ'ৰাজ ছন্দৰসিকৈ কথাষাৰ স্তন্যবকৈ কৈছে, “প্ৰতিবাদ ছন্দস্পন্দৰ বিৰুদ্ধে নহয়, ছন্দস্পন্দৰ ওপৰত জাপি দিয়া ছন্দবন্ধৰ আঁটলি সাজটোৰ বিৰুদ্ধেহে।”^৪ সিগৰাকীয়ে কথাষাৰ ঘাইকৈ চৰণবন্ধৰ ধৰা-বন্ধা সাঁচটোৰ সন্দৰ্ভতে কৈছে। মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীতিত চাৰি মাত্ৰাৰ পৰা সাত মাত্ৰাৰ জোখত

২ [It] stretches, contracts and distorts the blank verse measure'

—T. S. Eliot, Introduction, *Fara Pound's Selected Poems*, p 8

৩ No vers is libre for the man who wants to do a good job

—idem

৪, The protest is not against *rhythm*, it is against the strait-jacket of *metre*

—John Livingston Lowes, *Convention and Revolt in Poetry*, p 150

পোৱা আৰু যৌগিক ৰীতিত ৰাইকৈ আঠ মাত্ৰাৰ যুগ্ম ৰূপত আৰু ছয় মাত্ৰাৰ সাধ ৰূপত পোৱা পৰ্ববন্ধ দৰাচলতে প্ৰাথমিক ছন্দস্পন্দৰেই নিশ্চিত অভিব্যক্তি। চেনেকুৱা কেইবাটাও পৰ্ববন্ধ, সমান জোখৰ হওক অথবা অসমান জোখৰ হওক, কিবা এটা নিয়ম মানি সজাই গ'লেই ধ্বনিপ্ৰবাহৰ এটা বৃহত্তৰ স্পন্দনৰ বন্ধৰূপ পোৱা যায়। সেয়েই চৰণবন্ধ। আনেকো সেই চৰণবোৰকো কিবা এটা নিয়ম মানি সজাই গ'লে পোৱা যায়, স্তবকবন্ধ। চূড়ান্ত ৰূপত, গোটেই কবিতাটোৱেই এটা সামগ্ৰিক ছন্দস্পন্দৰ অভিব্যক্তি হ'ব পাৰে। তাৰে নিদৰ্শন চনেট। চনেটৰ গঢ়ত এটা আটাইখিনি ছন্দস্পন্দৰ অতিনিয়মিত প্ৰদক্ষিণ পোৱা যায়। ক'ব পাৰি, চনেটত ছন্দৰ স্থাপত্যৰূপটো আটাইতকৈ বেচি নিটোল। আটাইতকৈ শিথিল স্থাপত্যৰূপৰ ছন্দসজ্জাটোৱেই হ'ল, মুক্তক। কাৰণ, ইয়াত স্তবকৰে নহয়, আনকি চৰণৰো পৰিমিত ৰূপ নাই। কিন্তু, মুক্তকে পৰ্ববন্ধ নামৰ প্ৰাথমিক ছন্দস্পন্দৰ অভিব্যক্তিটো অস্বীকাৰ নকৰে। থোৰতে কবলৈ হ'ল, মুক্তক ছন্দসজ্জাই পৰ্ববন্ধৰ বাহিৰে বাকী সকলোবোৰ ছন্দবন্ধৰ শিকলি খঙাই পেলালে : চৰণৰ নিয়মিত বিস্তাৰৰ আধাৰত ৰচিত স্তবকবন্ধ পৰ্বসমূহৰ নিয়মিত ৰূপকল্পৰ আধাৰস্বৰূপ চৰণবন্ধ, আৰু আনকি নিয়মবিহীন ৰূপকল্পত বিস্তৃত পৰ্ব-সমাবেশৰ দৃশ্যমান ৰূপবন্ধৰ প্ৰচ্ছন্ন চৰণবন্ধ। ছিন্ন অমিতাক্ষৰত সেই দৃশ্যমান ৰূপবন্ধটো অৱশ্যে চিন-নিচিনকৈ পৰাৰৰ লেখীয়া। নিৰহ-নিপানী মুক্তক ছন্দত তাৰো আভাসটো পাবলৈ নাই। তথাপি স্বীকাৰ কৰিব লাগিব, এটা বান্ধোন বৈ গ'ল। সেই বান্ধোনটো খেলিমেলিকৈ সজাই থোৱা হ'লেও কিছুমান নিটোল পৰ্বৰূপৰ। আচল কথাষাৰ হ'ল, ছন্দ বুলিলেই পৰ্বৰূপৰ বান্ধোনটো থাকিবই লাগিব। তাকে লৈয়েই মুক্তক ছন্দ। ভাষান্তৰত ক'ব পাৰি, বিষম ৰূপকল্পত বিস্তৃত অসমান দৈৰ্ঘ্যৰ চৰণত বিধৃত ছন্দসজ্জাই মুক্তক ছন্দ। লগতে আৰু এবাৰ কথা মনত ৰখা প্ৰয়োজন, মুক্তক ছন্দ যতিপ্ৰাস্তিক আৰু প্ৰবহমান—উভয় ৰূপৰে হ'ব পাৰে।

কোনো নিৰ্দিষ্ট ৰূপকল্পৰ লগত অসম্পৰ্কিত মুক্তক ছন্দৰ দুটিমান দৃষ্টান্ত তলত দাঙি ধৰা হ'ল :

- ১ শিমলু ফুলৰ সউ | পিয়লাত এপিয়লা | ৰঙীন খবৰ |
পলাশৰ | আখাজলা | জুইৰে তপত |
বন্ধুৰ ষ্টোভত কৰা | যেন অতি মৰমৰ | উমসনা | কুহমীয়া |
চাহ এপিয়লা |
মই বাচোঁ | পৃথিৱীক | অন্তপূৰ্ণা | এই পৃথিৱীক |

জাৰৰ ধেমালি | শেষ কৰি | আনিবানে | হে পৃথিৱী |
বন্ধুৰ দুৱাৰদলি | অপেক্ষাৰে | কৰিবা মধুৰ |
চিৰদিনে | চিনি পোৱা | অচিনাকি | শ্ৰেমিকৰ বাবে |
মই যাৰ | আনিছো খবৰ |

(নৱকান্ত বৰুৱা, চকুপানী ফাণ্ডনৰ)

- ২ স্তব্ধ জোনাক | নীৰৱ ৰাতি | উজাগৰ কোনো | নীড়হাৰা | এটি বিহংগৰ |
বিবৰ বিবুৰ | পাখিৰ কঁপনি লাগি | সৰি গ'ল | গছপাত এটি | অৰণ্যৰ |
স্বপচাৰী | কোননো কবিৰ | মনবিহংগ | তৰাৰ স'তে উৰি |
উৰি গ'ল |
শান্ত নিৰীহ | অধৃত জোনাকী | ধৰাৰ বুকুত | আপোন মনে জ্বলি |
জ্বলি ব'ল |
কোমল কোমল | ডাৱৰে ডাৱৰে | স্বৰ্ণকিৰণ | উদ্ভাসিত | অল্পপমা ৰাতি |
বিচনাত এৰি | বোবা গাৰু এটি | আছেনে কোনোবা | ৰূপহিনী |
দুৱাৰদলিত বহি |
নিদ্ৰাবিহীন | আপোন প্ৰাণৰ | স্মৰতি জলাই | আত্মভোলা |
কবিৰ কথা ভাবি |

(ৰাম গগৈ, জোনাকীৰে ৰাতি)

- ৩ ধনৰ স্তম্ভৰি লাগি | নকঁপিল বুকু আজি | নৈৰ পাৰৰ |
তামোলত ৰাগী নাই | চেনেহীৰ কোমল হাতৰ |
ঢেকীশাল ৰিঙা-ৰিঙা | বিহুৰ চিৰাৰ চাব | নাবাজে কাগত |
ঢেকীৰ শালত কিয় | নামতী নিমাত |
এই উৰুকাৰ | ৰাতি-দুপৰীয়া |
ৰান্ধনি-ঘৰত আজি | ধাৰুৰ আমনি ক'তা | জুহু-জানাক |
উচপ নাখায় কিয় | গুঠ আৰু চকু মোৰ |
মুগা ৰিহা-মেথেলাৰ | আহিছে-আহিছে লগা লাগি |

(কেশৱ মহন্ত, চবাই হৈ পৰিমগৈ)

এইবোৰেই মুক্তক ছন্দৰ উদাহৰণ। প্ৰথমটোত চাৰি, ছয় আৰু আঠ মাত্ৰাৰ বিভিন্ন পৰ্যবন্ধ খেলিমেলিকৈ মিহলি হৈ আছে। দ্বিতীয়টোত পাঁচ, ছয় আৰু সাত মাত্ৰাৰ প্ৰাধান্য, তদুপৰি, মাজে মাজে মাত্ৰাবৃত্তভংগিম হৈ পৰিছে। তৃতীয়টোত আঠ মাত্ৰাপ্ৰধান পৰ্যবন্ধত ছয় মাত্ৰাৰ সাধ পৰ্বৰ সাৱটাসাৱটি মন কৰিবলগীয়া। লগতে সিবোৰৰ চৰণবন্ধই পযাৰ আৰু পয়াৰজাতীয় ছন্দসজ্জাৰ দৈৰ্ঘ্যকো অতিক্ৰম কৰি যোৱা কথাযোৱা সমানে মন কৰিবলগীয়া। এনেকুৱা অনতিনিৰ্দিষ্ট ৰূপকল্পৰ অসমপংক্তিক যৌগিক অথবা মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ছন্দসজ্জাসমূহেই মুক্তকৰ উৎকৃষ্ট নিদৰ্শন। তদুপৰি, মুক্তক ছন্দসজ্জাত ছন্দবন্ধৰ বৃহত্তম ব্যষ্টিটো সচৰাচৰ গুৱকৰ ৰূপতকৈ ছন্দ-অন্তচ্ছেদৰ ৰূপতেই পোৱা যায়। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, ছন্দসজ্জাৰ স্থিতিস্থাপকতাই মুক্তকৰ সাৰবস্তু।

খ স্থিতিস্থাপক ছন্দসজ্জা

মুক্তক ছন্দৰ প্ৰাণস্বৰূপ ছন্দসজ্জাৰ স্থিতিস্থাপকতাৰ সম্পৰ্কে মণ্টগোমাৰী বেলজিয়ন নামৰ এগৰাকী অনতিপ্ৰসিদ্ধ লেখকে এষাৰ কথা অতি ঘটনটীষাকৈ কৈছে 'ই এনেধৰণৰ ছন্দসজ্জা, য'ত দুই বা ততোধিক প্ৰকাৰৰ পৰ্যবন্ধ মিহলি হৈ থাকে, নাইবা ছন্দতত্ত্বগত নিয়ম-নিষেধ অতিক্ৰমণ ঘটে, নাইবা স্থিৰনিৰ্দিষ্ট ছন্দবন্ধৰ পৰিৱৰ্তে স্থিতিস্থাপক ছন্দস্পন্দ ব্যৱহৃত।'^১ কেইটামান উদাহৰণৰ গাত আঁউজি উমান ল'লে, কথাষাৰ বুজিবলৈ সহজ হ'ব :

| | | |
|---|------------------------------------------|-------|
| ১ | ছালৰ মোনাত মই বাটে বাটে পানী বেচোঁ | ৮ ৮ |
| | মন্দিৰৰ দুৱাৰত মুদ্ৰা বিনিময় কৰোঁ | ৮ ৮ |
| | কিবা কিবি দৰৱেৰে মৃতদেহ কবৰত সাঁচোঁ | ৮ ৪ ৬ |
| | আত্মাতো নোৱাৰোঁ | —৬ |
| | নদমা ঘুকটি তোলে হেৰোৱা মোহৰ | ৮ ৬ |
| | মৈদামৰ খান্দো ধন-সোণ পৰদেশী নাৱিকক | ৪ ৬ ৮ |
| | উচিত মূল্যত দিওঁ এৰাতিৰ প্ৰিয়াৰ খবৰ | ৮ ৪ ৬ |
| | ঢৰাইখানাত মই হত্যা কৰোঁ নহ'লেবা | ৭ ৪ ৪ |
| | নিজেই নিহত হওঁ বন্ধুৰ হাতত | ৮ ৬ |

(নৱকান্ত বৰুৱা, সকলো নগৰ সকলো চহৰ)

১ [It is] a form of versification in which two or more metres are mingled, or prosodic restrictions are transcended, or again a variable rhythm is substituted for a fixed metre

| | | |
|---|--------------------------------------------------------|---------|
| ২ | আকাশ তোমাৰ নীলা বং মোৰ ব্যথাৰে | ৬ ৬ ৩ |
| | আৰু নীলা কৰি কৰুণ কৰাৰ কামনা | ৬ ৬ ৩ |
| | ক্ষমা কৰ'। আজি দুবাৰ দুখৰ কথাবে | ৬ ৬ ৩ |
| | আত্মবৰ্তিৰ বিলাসৰ দিন গণা | —৬ ৮ |
| | কালপুরুষৰ তৰোৱালে ল'লে কেঁচাহুৰৰ কক্ষপথত শান | ৬ ৬ ৬ ৮ |
| | আঁউসী নিশাৰ উজাৰ জুই আবেলিৰ কবিতাত | ৬ ৬ ৮ |
| | বন্ধা জ্ঞানৰ গুহাত বিচাৰি প্ৰাণ-ওষধিৰ অল্পপান | ৬ ৬ ৬ ৮ |
| | বিফল বেজালি তোমাৰ নীলিম নিষৰৰ কণা দিয়া তাত | ৬ ৬ ৬ ৮ |
| | (নৱকান্ত বন্ধা, প্ৰাৰ্থনা, : আকাশৰ প্ৰতি : থিৰিকিৰে । | |

| | | |
|---|-------------------------------------|-------|
| ৩ | বিষ্ণু ৰাভা এতিয়া কিমান ৰাতি | ৬ ৮ |
| | তুমি সাৰে আছা সাৰে আছোঁ আমি | ৬ ৬ |
| | আৰু সাৰে আছে প্ৰীতি | —৮, |
| | বিহুৰ তলীত চিফং বাহীৰ কৰুণ স্তব | ৬ ৬ ৫ |
| | বডো গাভৰুৰ নাচোনৰ তাল ভাগে | ৬ ৮ |
| | জনতাৰ চকু চকুৰ পানীৰে পূৰ | ৬ ৮ |
| | মাজনিশা কোনে ৰাজ-আলিয়েদি | ৬ ৬ |
| | আক্ষেপ কৰি যায় | —৮ |
| | বিষ্ণু ৰাভা নাই | —৬ |

(বীৰেন্দ্ৰকুমাৰ ভট্টাচাৰ্য, বিষ্ণু ৰাভা এতিয়া কিমান ৰাতি)

বৰ বেচি ফুহিয়াই চাবই নেলাগে, দুবাৰমান ওপৰে ওপৰে চকু ফুৰালেই ধৰিব পাৰি, প্ৰতিটো কবিতাংশতে কোনোবা নহয় কোনোবা এটা চিনাকি ছন্দসজ্জাৰ আধাগতা ৰূপ একোটা ভাঁহি উঠিছে। প্ৰথমটো উদাহৰণত দীঘ পয়াৰ (৮ ৪ ৬)ৰ লগত পূৰ্ণ পয়াৰ (৮ ৮)ৰ জুমুখি দুটা স্পষ্ট। দ্বিতীয়টো উদাহৰণত মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰে যোগান ধৰা ছলডী (৬ ৬ ৮) আৰু ছবি (৮ ৮ ৪ ৬) ছন্দসজ্জা দুটাৰ সংমিশ্ৰণ ঘটিছে। কিন্তু, কোনোটোৱেই স্পষ্টকৈ ছলডী অথবা ছবি নহয়—মাথোন কোনোবা এটাৰ কীণ প্ৰতিকৰণৰ লগত আনটোৰ দৰ্শনবটীয়া স্তৰৰহে সংমিশ্ৰণ। ঠিক তেনেকৈ, তৃতীয়টো উদাহৰণত সমমাত্ৰিক ভংগাৰ অন্তঃস্পন্দৰ লগত অসমমাত্ৰিক ভংগাৰ অন্তঃস্পন্দৰ মধুৰ মিলন ঘটিছে। ঠায়ে ঠায়ে ই যেন পয়াৰৰ লেখীয়া আৰু ঠায়ে ঠায়ে ছলডী স্তৰীয়া। মুঠতে, ইয়াৰ কোনোটোতে স্থিৰনিদিষ্ট ছন্দবন্ধৰ বান্ধোন নাই, আছে মাথোন ভাবৰ খেও ধৰি চলা ছন্দস্পন্দৰ স্থিতিস্থাপক গতি আৰু যতি।

উষাৰ পোহৰ স'তে এটিবাৰ

চকুৰ পাপৰি মেলা ।

উজাগৰ গাৰু নেলাগে তিয়াব

তপত চকুৰ লোৰে ।

যেষে সেয়ে কাণ আৰু চকু দুয়োটাৰে চিনি পালেহেঁতেন, এয়া দুয়ো—শুদ্ধ মাত্ৰাৱৃত্ত
ৰীতিৰে লেখা । নাটনিটো আখোন চৰণান্তিক মিলৰ ।

ঠিক তেনেকৈ, দ্বিতীয় কবিতাফাঁকিও এনেকৈ লিখিব পৰা গ'লহেঁতেন :

মহুৰা বনৰ বাট প্ৰাণৰ জোৱাৰ লাগি

উপচি উঠক ।

তোমাৰ অহাত সোণ আকাশৰ হালধীয়া

জোন সাক্ষী ৰ'ক ।

চকু আৰু কাণ কাকো ক'ব নেলাগিলহেঁতেন, এয়া সেই চিনাকি ছন্দসজ্জাটোৱেই—

শত্ৰুৰ পাহি সৰে বসন্ত লেবেলি গৰে

মাৰ যায় তৰা,

হাঁহি আৰু মৰণৰ অপূৰ্ব আভাৰে দীপ্তা

এই বসুন্ধৰা ।

(দেৱকান্ত বৰুৱা, পৃথিৱী)

কিন্তু, দুয়োজন কবিৰ কোনেও নিলিখিলে, সেইটো ধৰণেৰে । নিলিখিলে, ছন্দশিল্পী
হিচাপে শিল্পতত্ত্বৰ আপোন যুক্তিৰ আঁত ধৰি । দুয়োটা কবিতাংশৰ কোনোটোৱেই
যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জাৰ অংশ হিচাপে ছন্দৰ নিয়াৰিত গঢ় দিয়া হোৱা নাছিল ।
অসমপংক্তিক ছন্দসজ্জাৰ ভীৰৰ মাজত সেই নিৰ্দিষ্ট আয়তনৰ চৰণবোৰ বাহিৰৰ পৰা জাপি
দিয়া উপাদান মুঠেই নহয়—সেয়া আপোনাআপুনি ফুটি উঠা নিটোল ৰূপৰে ভুমুকি ।
গতিকে, সিবোৰক সিহঁতৰ পৰিচিত দৃশ্যমান ৰূপটোৱে পৰিবেশন কৰাৰ প্ৰশ্নটো অবাস্তৱ ।

কিন্তু, অতৰ্কিতে উজলি উঠা সেই নিৰ্দিষ্ট আয়তনৰ চৰণসমূহৰ প্ৰচ্ছন্ন অভিব্যক্তিৰ
এটা নান্দনিক প্ৰয়োজন নোহোৱা নহয় । কবি ইলিয়টে এই সন্দৰ্ভত এৰাৰ কথা কৈ
গৈছে, “আনকি অতিমুক্ত ছন্দতো কিবা সহজ ছন্দসজ্জাৰ ছায়া-শৰীৰ এটা থাকিবই
লাগে, যাতে তন্ত্ৰাত্মক হৈ উঠা দেখিলেই সি দ্বৰস্ত মূৰ্তিৰে জগাই দিবহি পাৰে আৰু
উদীপ্ত হৈ উঠা দেখিলেই আঁতৰি পৰিব পাৰে ।”^৬ আৰু তাৰ ৰূপায়ণৰ ধৰণটো ব্যাখ্যা

৬. the ghost of some simple metre should lurk behind the arras in even the
'freest' verse, to advance menacingly as we doze, and withdraw as we
rouse.—T. S. Eliot, *Reflections on Vers Libre, Selected Prose*, p. 90.

কবি সিংহকাকীয়ে লগতে কৈছে, 'কেতিয়াবা এটা সহজ ছন্দৰূপৰ আশয় লৈ সচৰাচৰ তাকে যোগ-বিযোগ কৰি আঁতৰি আঁতৰি গৈ থাকিব পাৰি, আৰু কেতিয়াবা কোনো ছন্দৰূপৰ আশ্রয় নোলোৱাকৈ সচৰাচৰ কিবা এটা অতি সহজ ছন্দৰূপৰ ওচৰে-পাঁজৰে ভুৰুকিয়াই-মেলিও গৈ থাকিব পাৰি।'^১ ইয়াৰে পোনৰ ধৰণটো ছিন্ন অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ, আৰু পাচৰ ধৰণটো পৰিপূৰ্ণ মুক্তক ছন্দৰ। আচলতে, কোনো ছন্দশিল্পীয়েই ইচ্ছা কৰি সেই 'ৰূপহীন ৰূপ'ৰ মুক্ত ছন্দস্পন্দত ছলতীৰ দুৰ্ফাকি, ছবিৰ এফাকি আৰু পযাৰৰ এফাকি স্তব্ধতা চাই তাৰ খাঁজে খাঁজে স্তম্ভৰাই নিদিযে। সিবোৰে যে মাজে মাজে বিজুলী-লতাৰ দৰে চিক্‌মিকাই যায়হি, সেয়া হ'ল কবি-শিল্পীৰ কল্পনাৰাজ্যৰ শিখৰলোকত বাণীৰ স্পন্দনে নিজেই নিজৰ বাঁতিৰে ধৰা দি যোৱাৰ সাধু। কোনো কবিয়েই জানি-গুনি ভাবি-চিন্তি মুক্তকৰ দীঘ-বাণিত পযাৰ নাইবা ছলতীৰ দুৰ্ফাকি-এফাকিৰ ৰূপ বন্দী কৰিবৰ চেষ্টা নকৰে। তত্পৰি, যদি কোনোবা কবিষে মুক্তক ছন্দৰ হিতিস্থাপক ৰূপৰ ঘেৰলৈ কিবা নিয়মিত ৰূপ এটা অতৰ্কিতে সোমাই পৰাৰ কিবা উমানো পায়, তথাপি সিজনে সমগ্ৰ বস্তুটোৰ নিজস্ব ৰূপৰ খাতিৰতে তাক তাৰ নিৰূপিত ৰূপত দৃষ্টি উঠিবলৈ বাট এৰি নিদিযে। এইটো পটভূমিতে কবি ইলিয়টৰ আৰু এযাৰ কথা লৈ মনত পৰে। তেওঁৰ মতে, মুক্তক ছন্দৰ প্ৰতি কবি-ছন্দশিল্পীৰ অনিৰ্বাণ আগ্ৰহৰ মূলতে আছে—“প্ৰাণহীন ৰূপবস্তৰ বিৰুদ্ধে বিদ্ৰোহ আৰু অভিনৱ ৰূপবস্তৰ প্ৰতি 'ঔৎসুক্য', জাতিকপজ্ঞাপক বাহ্যিক ঐক্যৰূপৰ বিপৰীতে প্ৰতিটো কবিতাৰ লগত সংশ্লিষ্ট বৈশিষ্ট্য-ব্যঞ্জক অন্তৰ্গত ঐক্যৰূপৰ প্ৰতি অধিক আন্তৰ্গত স্পৃহা।”^২ সহজ ভাষাত ক'বলৈ হ'লে, পূৰ্বনিৰ্দিষ্ট ৰূপাধাৰৰ পৰিৱৰ্তে স্পন্দনশীল অভিনৱ ৰূপৰ নিৰন্তৰ বৈচিত্ৰ্যৰ প্ৰতি অধিক আকৰ্ষণেই হ'ল মুক্তক ছন্দৰ আচল অমুগ্ৰেবণ।

গ. চৰণবন্ধৰ ৰূপবৈচিত্ৰ্য

মুক্তক ছন্দৰ কবিতাত প্ৰতিটো চৰণ যদিও অসমান দৈৰ্ঘ্যৰ আৰু অনিৰূপিত ৰূপৰ, তথাপি সিবিলাকক ছন্দস্পন্দৰ দ্বিতীয়টো পৰ্যায়ৰ ব্যষ্টিকপ বুলি ক'ব নোৱাৰি। অৱশ্যে, বহু সময়ত মুক্তক ছন্দতো সিবিলাকৰ চৰণান্তিক যতি নথকা নহয়। কিন্তু, সবহ ক্ষেত্ৰতে

^১ [It manifests] either by taking a very simple form, and constantly withdrawing from it or taking form at all, and constantly approximating to a very simple one

—ibid, p 88

^২ a revolt against dead form, and it represents a preparation for a new from ; an insistence upon the inner unity which is unique to every poem, against the unity which is typical.

—T. S. Eliot, The Music of poetry, Selected Prose p 65

ভাবপ্ৰবাহৰ জটিল গতিস্পন্দনে কেইবাটাও অসমান দৈৰ্ঘ্যৰ দৃশ্য-পংক্তি* পাৰ হৈ অৱশেষত পূৰ্ণছন্দ আৰু পূৰ্ণযতিৰ মিলনেৰে অনতিস্পষ্ট প্ৰবচমানতাৰ ওৰ পেলাবলৈ বেচি ভাল পায়। সহজতম ৰূপৰ মুক্তক ছন্দসজ্জাত সচৰাচৰ কোনো পূৰ্ণযতিয়ে চৰণৰ ভিতৰুৱা ক'ৰণত ভূমুকি মাৰি নেযায়হি। সচৰাচৰ তাৰ অৱস্থান নিৰ্বিকল্পে চৰণৰ অন্তত। তাৰ সহজ অৰ্থটো হ'ল, ভাবপ্ৰবাহৰ অন্ত নপৰাকৈ পূৰ্ণযতিৰ অৱস্থান অকল্পনীয়, আৰু, চৰণৰ মাজৰ পৰা সচৰাচৰ কোনো বাক্যৰ আৰম্ভণি নহয়। তলৰ কবিতাশলৈ লক্ষ্য কৰিব পাৰি :

মোৰ চেতনাৰ এই | অন্ধ বিশাল নদীৰ |
 ঘাটে ঘাটে |
 ফুল হৈ | কুলি বোৱা | তেজীমলা |
 তোমাৰ সন্ধ্যাৰ সেই | বন্ধা বাসনাৰ |
 নিৰ্মেষ আকৃতি ||
 ৰাতিৰ বুকুত হাৰ | আগে নেকি | কোনো এক | নাৰীৰ হৃদয় |
 স্ফীতোদৰা | কোনো এক | প্ৰগল্ভা নাৰীৰ |
 আসংগ কামনা ||
 অনিৰ্মেষ | শুদ্ধ কাৰ | বোবা চাৰনিত |
 স্পৰ্শ আছান |
 তদ্ৰা আৰু মৰণৰ ||

(হোমেন বৰগোহাঞি, ৰাতি)

কথাৰাৰ স্পষ্ট হৈ আছে, দৃষ্টান্তটোৰ ক'তোৱেই দৃশ্য-পংক্তিৰ অন্ত পৰাৰ লগে লগে পূৰ্ণযতি অনিবাৰ্য হৈ পৰা নাই, কিন্তু য'তে সি ভূমুকিয়াই গৈছেহি, ত'তে সংশ্লিষ্ট দৃশ্য-পংক্তিটোৰো অন্ত পৰিছে। আনহাতে, প্ৰবহমানতা সম্বন্ধে প্ৰতিটো দৃশ্য-পংক্তিৰ প্ৰান্তসীমাত অন্ততঃ এটা লঘু যতিৰ অস্তিত্ব অস্বত্ৰুত হয়। দৃশ্য-পংক্তিৰ এনে বিস্তাৰে গোটেই ছন্দৰূপটোকে তাৰ স্থাপত্যৰূপৰ এটা দৃঢ়পিনক সোঁতৰ প্ৰদান কৰে। সাধাৰণ ধৰণৰ মুক্তক ছন্দসজ্জাৰ এইটোৱেই লক্ষণবৈশিষ্ট্য।

কিন্তু, মুক্তক ছন্দত ৰচিত কবিতাৰ অনেকতে আভ্যন্তৰীণ পূৰ্ণযতিৰ প্ৰয়োগ লক্ষ্য কৰা যায়। তাৰে ছটা নমুনা এয়া :

- ১ আজি মোৰ | সাহ হ'ল ॥ আজি মোৰ | আকাশ বহল ॥
 মৃত্যুৰ সীমাতো বহি | জীৱনৰ | দিলোঁ চাৰমন ॥ চুবুৰীয়া |
 বন্ধু মোৰ | তোমাৰ স্বপ্নযো যদি | আশ্ৰয় নাপায় ক'তো |
 জীৱনত | বুৰঞ্জীত ॥ খোলা ব'ল | এখন দুৱাৰ ॥
 অহা যোৱা | হুঁচুফালে ॥ থন্তেক জিৰাবা আহি |
 সলাবা কাপোৰ-কানি ॥ তৰ্কৰ ধূলিৰ বোজা ॥
 মজিয়াতে | পেলাবা জোঁকাৰি | মোৰ মজিয়াতে ॥
 (নৱকান্ত বৰুৱা, মহাকাব্যৰ পাণ্ডুলিপি)

- ২ জীৱন-সাঁকোতে | ক'ৰেনো নাবিকে | মুকুতা বিচাৰি পাই |
 চমকি থমকি ব'ল ॥ কোনো নাই নাই | সাৰে আছে মাথোঁ ॥
 হেজাৰ প্ৰিয়াৰ | চকুৰ লোতক | গোট মাৰি হোৱা ॥
 আকাশৰ চোঁচো জোন ॥ কত বাটৰুৱা | এই বাটে গ'ল |
 কতবাৰ আহি | পজা সাক্ষি বল | তোমাৰ মৰমী ছাত ॥
 সীমা জানো | আছে তাৰ ॥
 চাকিৰ শিখাত জানো | চগাৰ হিচাপ | লিখা থাকে ॥
 (হৰি বৰকাকতি, প্ৰিয়াৰ চিঠি)

ছয়োটা দৃষ্টান্ততে চৰণবন্ধৰ ডেওনা চেৰাই যোৱা ভাবৰ প্ৰবাহ আৰু চৰণৰ মাজত সংস্থাপিত যতিৰ অৱস্থান মন কৰিবলগীয়া। চুটি চুটি সংলাপৰ ভাষা আৰু আবেগপূৰ্ণ অল্পভূতিৰ যথেষ্ট দীঘলীয়া কথাৰ উচ্ছলিত ভাষাৰ বিৰল মিশ্ৰণে সেয়া অনিবাৰ্য কৰি তুলিছে। হয়তোবা মুক্তক ছন্দৰ কবিয়ে গঢ়ৰ ভাষা আৰু কবিতাৰ ভাষাৰ মাজৰ দেৱালখন ভাঙি পেলাবৰ বাবে চেষ্টা কৰিছে।

আৰু এঘাৰ কথা। কেতিয়াবা দেখা যায়, কোনো কোনো কবিয়ে চৰণবন্ধৰ পূৰ্ণযতিৰ পাচতে অতি আচহুৱা ধৰণেৰে অতিপৰ্বৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে। এনেবোৰ ক্ষেত্ৰত যোন মাত্ৰাৰ স্বীকৃতিৰে ন্যূনতম দৈৰ্ঘ্যৰ পৰ্ববন্ধৰ অস্তিত্ব একোটা কল্পনা কৰি ল'বলগীয়া হয়। তাৰে এটা উদাহৰণ:

ভালেদিন হৈ গ'ল |
 জিলাল'ই অহা নাই | সোণজিৰা মাহী ॥ যাৰ ০০ |
 মুগাৰ মেখেলা পিন্ধা | উদং ভৰিত |
 থম্ থম্ খোজ ॥ যাৰ ০০ |
 ব্লাউজ নোহোৱা দেহা | কোমল বিহাৰে ঢকা |

মাগুৰ বৰণ ॥ যাৰ ০০ ।

পুৰুষৰ ॥ মন গলে বুলি । জুই-লা গলাই লেপি ।

ক'লা কৰা । দুযোপাৰি দাঁত ॥ যাৰ ০০ ।

ফটাকানি-সোপাহীন । কেৱল চুলিৰ ধোপা ।

কলডিল হেন । আৰু ওৰণিৰে ঢকা ॥

(কেশৱ মহন্ত, সোণজিৰা মাহীৰ নাজী)

আগতে কোৱা হৈছে, যৌগিকত মোন মাত্ৰাৰ ব্যৱহাৰ অচল । মুক্তক ছন্দ কিন্তু সেইটো নিয়মৰ খেৰৰ পৰাও মুক্ত, যি কি নহওক, মোন মাত্ৰাৰ সহযোগত চৰণান্তিক অতিপৰ্বৰ ব্যৱহাৰ মুক্তকৰ অপৰিহাৰ্য গুণধৰ্ম নহয়—কেৱল এটা স্বীকৃত লক্ষণহে ।

তেনেকুৱা আৰু দুটা-এটা লক্ষণ পৰিলক্ষিত হয় । কিন্তু, আচল কথাষাৰ ক'বলৈ হ'লে, মুক্তক ছন্দৰ প্ৰত্যেক কবিয়েই নিজৰ প্ৰতিভাৰ চাকিৰে নিজৰ বৰীয়া বাট চিনি লৈছে । উমৈহতীয়া'ক ক'ব পাৰি, মুক্তক ছন্দৰ অনুশীলনত আছে তিনিটা উপাধানৰ পৰিবৰ্ত্তন : ৰূপকল্পৰ সূনিকাপিত বিজ্ঞাস, ছন্দবন্ধৰ নিটোল বান্ধোন, আৰু মিলৰ সূক্ষ্মলক্ষ ৰূপবন্ধ ।

ঘ মিল-অমিলৰ বৈচিত্ৰ্য

সাধাৰণতে মুক্তক ছন্দত অন্ত্যমিলৰ প্ৰচলন নাই । আচলতে, তাৰ প্ৰয়োজনো নাই । যতিপ্ৰান্তিক হওক অথবা প্ৰবহমান হওক, অসমান আয়তনৰ পদবন্ধ, চৰণবন্ধ আৰু স্তবকবন্ধৰ সৈতে মুক্তক ছন্দত যিটো বৈচিত্ৰ্যসজ্জানী সূৰৰ গাঁথনি থাকে, তাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত মিল বোলা বস্তুটো ছন্দস্পন্দৰ লগত মুঠেই ৰজিতা নেথায় । সাধাৰণ যতিপ্ৰান্তিক ছন্দসজ্জাত মিলৰ সকল প্ৰয়োগে তৰপে তৰপে থকা বান্ধোনবোৰ সুলকি পৰিবলৈ নিদিয়—সিবোৰক আৰু বেচি নিকপকপীয়া কৰি তোলে । মিলে চকুৰে দেখা বস্তুবোৰকে কাণতো শুনাই দিয়ে—ক'ত এটা চৰণ শেষ হৈ আন এটা চৰণ আৰম্ভ হৈছে, কোনখিনিত এটা স্তবকৰ ওৰ পৰিছে আৰু ক'ৰ পৰা নতুন এটা স্তবকৰ ধ্বনিপ্ৰবাহে বৈ যোৱাৰ সূঁতিটো বিচাৰি পাইছে । মুক্তক ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত নিৰ্মাণ-দোষম্যৰ উমান দিয়া সেইবোৰ সন্ধিস্থল আঙুলিয়াই দেখুওৱাৰ প্ৰয়োজনটোৱেই নাই । আকৌ, মুক্তক ছন্দৰ বেলিকা মিলৰ প্ৰয়োগেৰে শব্দৰ মধুৰ সমাৱেশক আৰু বেচি মন্থণ আৰু মধুময় কৰি তোলাৰ প্ৰৱণতাও হুঠে । কাৰণ, মুক্তক ছন্দত ধ্বনিময়তাৰ আদৰ্শটোৱেই সম্পূৰ্ণ বিপৰীত ধৰণৰ । মন্থণতাকৈ বহুৰতা, প্ৰত্যাশিতৰ পুনৰাবৃত্তিতকৈ অপ্ৰত্যাশিতৰ উদ্যোচন, আৰু ধ্বনিস্পন্দনৰ একমুখিতাতকৈ বিচিত্ৰ সূৰৰ কলতানহে

মুক্তক ছন্দৰ নান্দনিক ৰুচিৰ অন্তৰ্গামী। গতিকে, আনকি মহাকবি মিল্টনে কৈ যোৱা ‘ভাবৰ ধৰ্বতা আৰু ছন্দৰ খঞ্জতা’^{১০}ৰ দৰে কবি-প্ৰতিভাৰ দুৰ্বলতা ঢাকি ৰখাৰ উপকৰণ হিচাপেও মুক্তক ছন্দত মিলৰ প্ৰয়োজন নাই।

তথাপি, মুক্তক ছন্দতো মিলৰ অলপ ধৰণৰ ভূমিকা এটা স্বীকাৰ কৰি ল’বলগীয়া হয়। কবি-সমালোচক ইলিয়টেই সেই ভূমিকাটো সঠিককৈ নিৰ্দেশ কৰি দিছে, “মিলৰ পৰা পোৱা এই যুক্তিটোৱেই মিলৰে মুক্তি হৈ পৰিছে। খঞ্জ ছন্দদেহৰ বোজা কান্ধ পাতি লোৱাৰ দৰে কষ্টসাধ্য দায়িত্বৰ পৰা মুক্ত হোৱাৰ পাচত, য’ত তাৰ প্ৰয়োজনটো আটাইতকৈ বেচি ত’ত অধিকতৰ কাৰ্যকাৰিতাবে ইয়াক প্ৰয়োগ কৰিব পৰা হৈছে। অমিলিতাস্ত কবিতাত প্ৰায়েই এনে কিছুমান অংশ পোৱা যায়, য’ত এনেবোৰে কামত মিল বোলা বস্তুটো বিশেষ ফলপ্ৰসূ হৈ উঠে : হঠাৎ-প্ৰযুক্ত গাঢ়কৰণৰ বাবে, পুঞ্জীকৃত কথাৰ পোনপুনিক পুনৰায়ত্তিৰ বাবে, অথবা হঠাৎ-পৰিৱৰ্তিত মেজাজৰ বাবে।”^{১১} সহজকৈ ক’বলৈ হ’লে, মুক্তক ছন্দত মিল বোলা বস্তুটো বৰ্জিত নহয়, মাথোন তাৰ উপযোগটোহে ভিন ধৰণৰ। আৰু সেইদৰে তাৰ যতি-সংস্থাপন যেনে ধৰণেৰে অঘটন-ঘটনপটীয়াসী, মিলৰ লুকাভাকুবোৰো তেনে ধৰণেৰে অঘটন-ঘটনপটীয়াসী ৰূপৰ। সমিল মুক্তকে তাৰেই যোগান ধৰে। তাৰে উদাহৰণ এযা :

- | | | |
|---|------------------------------------------------|---|
| ১ | ব্ৰহ্ম কত আখ্যানৰ নায়কে বাটত বৈ হাতবাউলেৰে | ক |
| | দেখুৱাব খোজে যোক অন্তৰৰ গভীৰ গুহাত | খ |
| | নিহিত স্বপ্নৰ লেখা, লেখা আছে একাৰৰ অন্ধ আখৰেৰ, | ক |
| | যাৰ বাবে উকা হৈ ৰ’ল কৃত বুৰঞ্জীৰ পাত। | খ |
| | (নৱকান্ত বৰুৱা, সেতুবন্ধ) | |

- | | | |
|---|-------------------------------------------|---|
| ২ | জীৱনত কোনোদিন মোৰ আইতাই | ক |
| | পঢ়াশালি দেখা নাই, | ক |
| | পাৰ হোৱা নাই কোনোদিন নিজৰ গাঁৱৰ ঠেক সীমা। | খ |

১০. wretched matter and lame metre.

—Jhon Milton, Paradise Lost, Advertisement

১১. this liberation from rhyme might be as well a liberation of rhyme. Freed from its exacting task of supporting lame verse, it could be applied with greater effect where it is most needed. There are often passages in an unrhymed poem where rhyme is wanted for some special effect, for a sudden tightening up, for a cumulative insistence, or for an abrupt change of mood.

—T. S. Eliot, Reflections on Vers Libre, Selected Prose, p. 91.

| | |
|-----------------------------------|---|
| কিন্তু কতদূৰ সমুদ্ৰৰ অগাধ নীলিমা, | খ |
| অনন্ত শুভ্ৰতা চিৰ-তুষাৰৰ, | গ |
| আসমুদ্ৰ হিমাচল ভাৰতবৰ্ষৰ | গ |
| আইতাৰ পৰিচিত। ক'ত সিবোৰৰ স্থান | ঘ |
| ভূগোলত, আইতাৰ নাই সেই জ্ঞান। | ঘ |

(হোমেন বৰগোহাঞি, মোৰ আই)

পোনৰটো উদাহৰণ মুক্তকৰ স্তৱকবদ্ধত থকা একান্তৰ বিভ্ৰাসত বিভ্ৰম মিলৰ। পাচৰটো উদাহৰণ মুক্তকৰ ধাৰাবাহিক দৃশ্য-পংক্তিত এলানি যুগ্মক মিলৰ। কোনোটোৱেই গতানুগতিক যতিপ্ৰান্তিক ছন্দৰ পৰিচিত মিল নহয়। এই মিলৰ আদৰ্শ সম্পূৰ্ণৰূপে বেলেগ। অসমান জোখৰ চৰণে চৰণে যি বৈসাদৃশ্য আৰু বৈচিত্ৰ্যৰ আভাস আছে, হঠাৎপ্ৰযুক্ত মিলৰ আবিৰ্ভাৱে তাকে সোঁৱৰাই দিয়ে, ফলস্বৰূপে, মিল নিজেই হৈ পৰে অমিল। সমিল মুক্তকৰ ঐশ্বৰ্য সেইখিনিতে।

। বন্ধনমুক্ত উচ্ছলিত ছন্দ ।

ক. স্পন্দিত গদ্য

বহুতো ইংৰাজ ছান্দসিকে ‘মুক্তক ছন্দ’ নামটোৰে স্পন্দিত গদ্যকো সামৰি থৈছে। দৰাচলতে স্পন্দিত গদ্য’ সম্পূৰ্ণ ভিন্ন ধৰণৰ ছন্দ। মুক্তক ছন্দত ছন্দবন্ধৰ পূৰ্বনিৰ্দিষ্ট ৰূপকল্প নেথাকে। স্পন্দিত গদ্যত কিন্তু ছন্দবন্ধও নেথাকে। গতিকে, স্পন্দিত গদ্য যে মুক্তক ছন্দৰ দৰে এবিধ বিশেষ ধৰণৰ ছন্দসজ্জা নহ'বেই, আনকি এটা স্বতন্ত্ৰ ছন্দৰীতিও নহয়। বৰং ক’ব পাৰি, ইয়াৰ জাতিয়েই বেলেগ। প্ৰশ্ন উঠে, কোৱা বান্ধোন নোহোৱাকৈ ই আনো ছন্দ বুলি স্বীকৃত হ’ব পাৰে? কাৰণ, এইয়াৰ ছন্দতত্ত্বৰ প্ৰাথমিক কথা : বান্ধোন আৰু ৰূপনি দুয়োটাকে লৈয়েই ছন্দ। কথাৰ ভাষাৰ ৰূপনিটোকে লৈয়েই ছন্দ হ’ব পাৰে নে নোৱাৰে, সেয়া আলোচনা কৰাৰ পূৰ্বে আন এটা কথা স্মৰণ কৰিবলগীয়া হয়। কবি টি এছ ইলিয়টে মুক্তক ছন্দৰ বিষয়ে আলোচনা-প্ৰসংগত তেওঁ নিজে ব্যৱহাৰ কৰা মুক্তক ছন্দৰ লগতে আৰু দুবিধৰ কথা উল্লেখ কৰিছিল। এবিধ কবি এজৰা পাউণ্ডৰ ৰচনা-মাধ্যম, আনবিধ কবি ৱাল্ট ছুইটমেনৰ ৰচনা-মাধ্যম। পাচৰ বিধৰ বৰ্ণনা তেওঁ এইদৰে দিছে : “যথেষ্ট পেশীবহুল, আৰু নমনীয়, আৰু যথেষ্ট পৰিপুষ্ট।”^১ কবি পাউণ্ডে চৰ্চা কৰা বিধৰ বিষয়ে তেওঁ কোৱাৰ দৰেই মাৰ্কিন কবি সমালোচক এমি লাৰেলেও কৈছে, “মিতস্পন্দৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত এবিধ ছন্দৰূপ।”^২ আমি ক’বলৈ হ’লে, এই দুবিধকে লৈয়েই স্পন্দিত গদ্য, দুয়োবিধৰে বং-ৰেখা মুক্তক ছন্দৰ লগত ৰজিতা নোখোৱা বিধৰ, দুয়োবিধতে মুক্তক ছন্দৰ আনকি দূৰ-সুৰো ৰিং পাবলৈ নাই। আমাৰ ভাষাত ৰচিত কবিতাৰ ছন্দতো তাৰ চিটিকনি পৰিছেহি। পোনতে সেইবাবে দুয়োবিধৰ চাট থকা হুটা কবিতাংশ পাঢ়ি ল’লে বুজিবলৈ সহজ হ’ব :

১. rhythmic prose

২. brawny enough, and limber and full enough

—Walt Whitman q. v. John Livingstone Lowes, *Convention and Revolt in Poetry*, p. 168.

৩. a verse-form based upon cadence,

—Amy Lowell, *op cit*.

১ অৱশেষত শিলৰ এটা ধোঁৰোঙৰ পৰা

পৃথিৱীৰ ওপৰেদি

এটা শুকান কাঠ বতাহত বৈ গ'ল।

আৰু ঢেঁচা পৰ্বতত খুন্দা খাই

টুকুৰাটুকুৰ হৈ সৰি পৰিল

চৰি থকা এজাক ভেৰাৰ নোমৰ অন্ধকাৰত।

(নীলমণি ফুকন, কেৱল স্তব্ধতাৰ শব্দ)

২ আৰু এই সংগ্ৰামলিপ্ত কামনাৰ আগত উছৰ্গিত

থাকী জীৱনবিলাকৰ উন্নত কাম-বুজুকাৰ পথত

তাই এক সামাজিক শোষণৰ শাসক।

কিন্তু সমাজৰ ধৰণীধৰ দলেই তাইক ভয় কৰে

আটাইতকৈ বেচি,

দেশদোহী, জাতিদোহী, সমাজদোহী তাই,

অগ্নিক সাক্ষী কৰি লোৱা কত পতিব্ৰতা স্ত্ৰীৰ

মৃত্যুপায়ী জন্তুস্বামীৰ তাৰে সৰ্বনাশৰ হেতু।

(অমূল্য বৰুৱা, বেঙ্গা)

দুয়োটাৰে ভাষাৰ ৰং যদিও বেলেগ, গাঁথনিটো কিন্তু একে ধৰণৰ। পোনৰটো উদাহৰণত পাউণ্ডৰ কবিতাৰ চাটু আছে, পাচৰটোত হুইটমেনৰ। আমাৰ দৃষ্টিত, পাৰ্থক্যটো মাথোন ৰঙৰ। দুয়োটাৰে ছন্দস্পন্দৰ বান্ধোন খুলিবলৈ যিটো আছে, সেয়া কথাৰ ভাষাত থকা বান্ধোনৰ সমগোষ্ঠীৰ। প্ৰতিদিনৰ কথাৰ ভাষাত যি উপলা নদীৰ গতি আৰু তাৰ প্ৰবাহত নিশ্বাস আৰু প্ৰশ্বাসৰ যি প্ৰয়োজনীয়তাই যি যন্ত্ৰৰ আভাস আনি দিছে, সেয়ে তাৰ ৰূপনি আৰু বান্ধোন। সেই ৰূপনি আৰু সেই বান্ধোন লৈয়েই স্পন্দিত গন্তৰ ছন্দ।

যদিও কথাষাৰ মুক্তক ছন্দৰ সন্দৰ্ভতেই কৈছে, আচলতে এমি লাব্লেৰ এই কথাষাৰ স্পন্দিত গন্ত সম্পৰ্কেই প্ৰবোজ্য, “ইয়াৰ ব্যষ্টি দল নাইবা মাত্ৰাৰ লেখত যেনেকৈ নাই, পৰ্ব আৰু চৰণৰ জোখতো তেনেকৈ নাই। ইয়াৰ ব্যষ্টি ৮’ল একোটা আৱৰ্ত, যিটো বস্তু সম্পূৰ্ণ কবিতাটোও হ’ব পাৰে অথবা মাথোন তাৰ একাংশও হ’ব পাৰে।” “আৱৰ্ত”

c. [Its unit] is not the foot, the number of the syllables, the quantity, or the line. The unit is the strophe, which may be the whole poem, or may be only a part.
—idem.

শব্দটো গ্ৰীক গীতিকবিতাৰ ৰচনা-কৌশল সম্পৰ্কীয় পৰিভাষাৰ পৰা ধাৰ কৰি অনা শব্দ।^১ উচ্ছলিত আবেগময় ভাষাৰ একোটা খণ্ডকে 'আৱৰ্ত'^২ আখ্যা দিয়া হয়, তাৰ পাচতে থাকে 'প্ৰতিআৱৰ্ত'^৩। সেয়া আমাৰ গীতিকবিতাৰ আভোগ আৰু সঞ্চাৰীৰ লেখীয়া। সেই হিচাপে, শব্দটো 'কলি' বুলিও ক'ব পাৰি। তেনেকুৱা কলিবিলাকৰ কোনো মাত্ৰা পৰিমাণ নাই। অতি বেচি ক'ব পাৰি, দীঘল অথবা চুটি। এইখিনিকে লৈয়েই ছন্দৰ একো-একোটা আৱৰ্ত। আৰু ছন্দোলিপি কৰিবলৈ হ'লে, মাথোন সেই আৱৰ্ত-সমূহৰ এটা সামান্য নিৰ্দেশ কৰি দেখুৱাব পাৰি। আৰু এটা কথা, সেই আৱৰ্তসমূহ সচৰাচৰ ভাবযতিৰ হাত ধৰি ধৰিয়েই আগুৱায়। আচলতে স্পন্দিত গন্তৰ ৰচনা ছন্দোলিপি কৰি দেখুওৱাৰ প্ৰচেষ্টাটোৱেই অনর্থক।

ভাৰতীয় জ্ঞানসমূহত কথাৰ ভাষক উপকৰণস্বৰূপে লৈ ছন্দ-নিৰ্মাণৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় ছান্দসিক দৰ্শনৰ যোগান ধৰিছে, অনিবাৰ্যভাৱেই কবিশ্ৰুত ৰবীন্দ্ৰনাথে। তেওঁৰ মতে, কথাৰ ভাষাতো বিজুলীৰ চিকমিকনিৰ দৰে ছন্দৰ স্পন্দনে মাজে মাজে ৰেঙাই যায়। তাৰে পম খেদি গ'লে, স্পন্দিত গন্তৰ প্ৰেৰণা যে ক'ত, তাৰ উমানটো ধুনীয়াটক পোৱা যায়। ৰবীন্দ্ৰনাথে তেওঁৰ কবিসুহৃদ উপমাৰ ভাষাৰে ফৰিংফুটাকৈ কৈছে—ঘৰৰ জীয়ৰী-বোৱাৰীৰ খোজ-কাটলত মোগল দৰবাৰৰ ৰাজনৰ্তকীৰ স্তুনিৰ্দিষ্ট তালত বন্ধা নৃত্যৰ ৰূপটো নিশ্চয় পাবলৈ নাই, কাৰণ, সেয়া বহুদিনৰ চৰ্চা-অনুশীলনৰ ফলশ্ৰুতি। তথাপি, সেই জীয়ৰী-বোৱাৰীৰ খোজ-কাটলতো জানো লম্বলাস নাচোনৰ ৰূপ এটা ফুটি উঠে। ৰবীন্দ্ৰনাথৰ ভাষাত, সেইটোৱেই 'বিনা ছন্দৰ ছন্দ'।^৪

খ গন্ত আৰু ছন্দ

কথাৰ ভাষাত কবিতা লিখা আৰু কথাৰ ভাষাত ছন্দৰ উৰুলি-জোকাৰ গুণাব খোজা—দুটা স্বকীয়া কথা। এই ধাৰণাটো পৰিষ্কাৰ নহ'লে, স্পন্দিত গন্ত আৰু 'কথা-কবিতা'ৰ মাজত থেলিমেলি লগাৰ সম্ভাৱনা। ৰবীন্দ্ৰনাথৰ ইংৰাজী 'গীতাঞ্জলি'খন নাইবা খলিল জিৱানৰ 'তু প্ৰফেট'খন কথাৰ ভাষাত লিখা কবিতাহে—কথাৰ ভাষাত ছন্দৰ মাথুৰী জগাই তোলা ৰচনাৰ সংকলন নহয়। কথা-কবিতাৰ সৌন্দৰ্য ৰচনাৰ ভাববস্তুত আৰু স্পন্দিত গন্তৰ বৈশিষ্ট্য তাৰ ধ্বনিকপত।

১. strophe

২. antistrophe

৩. ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰ, ৰবীন্দ্ৰ ৰচনাবলী (বিষভাৰতী সংস্কৰণ) খণ্ড ২১, ছন্দ, পৃ. ৪২১

আৰু এটা কথা। চৰণে-চৰণে সজাই নিলিখিলেও কথাৰ ভাষা সুবলয়িত ধ্বনিকাপেৰে মণ্ডিত হৈ উঠিব পাৰে। তলৰ অহুচ্ছেদটো পাঠ কৰিলে আমি অচুত্ৰ নকৰাকৈ নেথাকোঁ মাজে মাজে তাত ছন্দৰূপময় ধ্বনিৰ পৰশ লাগিছে :

তুমিতো অকলে শুই থকা নাই। তোমাৰ স'তে শত
সুন্দৰীৰ সৌন্দৰ্য, শত যৌৱনমুগ্ধ ৰূপহীৰ কামনা, শত
প্ৰেমিকৰ আকুল আবেগ, শত যুৱতীৰ মিলন-বাসনা
নিচুক হৈ কোনোবা নজনা নিচিনা দেশৰ প্ৰাণৰ অতিথিলৈ
প্ৰতীক্ষা কৰিছে। সোৱা মই দেখিব লাগিছোঁ, তোমাৰ
মিলন-বাসনা তীব্ৰ চকুযুৰিৰে, সোৱা যৌৱন-মতলীয়া দেহ
কাৰোবাৰ পৰশ পাবলৈ উদ্ভাৱল। সোৱা তোমাৰ
প্ৰেম কাৰোবাক আৱৰি ল'বলৈ দুকুল ভৰি উপচি উঠিছে।
(জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা। শোণিত-কুঁৱৰী)

নাটকীয় সংলাপৰ একাংশ এয়া কিন্তু মাজে মাজে ইয়াৰ ভাষা ছন্দৰূপেৰে স্পন্দিত হৈ উঠিছে। বান্ধোনবোৰ তাৰ সোলোকটোলোক—যতিপ্ৰাস্তিকৰ দৰে নিকাৰিত ৰূপৰ যে নহ'বেই, আনকি মুক্তকৰ দৰে অনতি নিকাৰিত ৰূপৰো নহয়। সম্পূৰ্ণৰূপে অনিকাৰিত ধৰণৰ—তথাপি বান্ধোন এটা আছে।

স্পন্দিত গছৰ কবিয়ে কথাৰ ভাষাৰ এই ধ্বনিকৰ শিথিল বান্ধোনটোকে লৈয়েই তাক ছন্দৰ ভাষাৰ বেৰলৈ সূৰাঙৰি তুলি আনে। মুক্তক ছন্দৰ লগত স্পন্দিত গছৰ কেইবাটাও মৌল পাৰ্থক্য পৰিলক্ষিত হয়। প্ৰথম, মুক্তক ছন্দত যদিও ছন্দযতিতকৈ ভাবযতিৰ প্ৰাধান্য বেচি, তথাপি তাৰ পৰ্ববন্ধ চূড়ান্ত বিশ্লেষণত ধ্বনিকৰ নিয়মৰ দ্বাৰাই নিয়ন্ত্ৰিত। মুক্তকৰ পৰ্ববন্ধৰ দৈৰ্ঘ্যই কেতিয়াও আঠ মাত্ৰাৰ ঘেৰটো নেওচি নেযায়। কিন্তু, স্পন্দিত গছৰ আৱৰ্তসমূহ ছন্দ-ভাষাৰ পৰ্বৰ লেখীয়া ধ্বনিকৰ বিভাগেই নহয়। দ্বিতীয়, মুক্তকৰ ধ্বনিব্যাষ্টি স্থিৰনিৰ্দিষ্ট ৰূপৰ, মাত্ৰা-পৰিমাণেই তাৰ ছন্দবদ্ধত প্ৰয়োজনীয় ব্যষ্টিৰ যোগান ধৰে। আনহাতে, স্পন্দিত গছত স্থিতিস্থাপক বাক্যাংশ অথবা বাক্যটোৱেই ব্যষ্টি বুলি ক'ব পাৰি। তৃতীয়, মুক্তকত প্ৰাথমিক ছন্দস্পন্দৰ একোটা বিশেষ ৰূপকল্প স্পষ্ট। কিন্তু, স্পন্দিত গছত সি কেৱল “মুক্ত স্পন্দনৰ এক ভৱসাম্যযুক্ত প্ৰবাহ।”^৮ গোটেইখিনি কথা কবিশক্ত

ববীজ্জনাথে এটা সৰু উপমাৰে সাযৰি কৈছে। ই গান নহয়—কিন্তু গানৰ অতুৰাগেৰে
ৰঞ্জিত আলাপ।*

এযাৰ কথা লক্ষ্য কৰিবলগীয়া। স্পন্দিত গততো নিপুণ ছন্দশিল্পীয়ে মিলৰ ৰং
মিহলাই দিয়ে। এটা উদাহৰণ :

এতিয়া বসন্তকাল
ফুলতকৈ কাঁইটেই ভাল।
এইবুলি কৈ মোৰ কোলাত
আহি পৰিল
তেজৰঙা বুলবুলি এহাল।

কাঁইটীয়া গোলাপৰ ডাল
বতাহত দৌ খাই আহি
ছিঙি নিবহি যেন
মোৰ কলিজাৰ একাল।

(হীৰেণ ভট্টাচাৰ্য, বসন্তৰ স্তৱক)

কেৱল অন্ত্যমিলেই নহয়, অন্তঃপ্রাস আৰু অন্তঃমিলৰো প্ৰৱৰ্তন প্ৰচুৰ। ইবিলাকে
যেন বিস্তৃত গতৰ ভাবাক ছন্দ-ভাষাৰ ভিতৰ-চোতালৰ ঘেৰলৈ আদৰি আনে, কথাৰ
ভাষাত স্তবৰ মীড সানি ছন্দৰ ভাষা কৰি তোলে।

স্পন্দিত গতৰ বিষয়ে আৰু কেইটামান কথা মনত ৰাখিবলগীয়া। প্ৰথম কথাষাৰ
হ'ল, এজৰা পাউণ্ডে চৰ্চা কৰা স্পন্দিত গত আৰু ৱাণ্ট্‌ ছইটমেনে চৰ্চা কৰা স্পন্দিত
গতৰ মাজত আংগিকৰ ফালৰ পৰা কোনো মৌল পাৰ্থক্য নাই। পাৰ্থক্যটো আচলতে
দুটা ভিন্ন দৃষ্টিভংগীৰ। দ্বিতীয়তে, স্পন্দিত গতৰ ছন্দক বহুতো ছান্দাসিকে
'জৈৱিক ছন্দ'† আখ্যা দিয়ে। কথাষাৰ সম্পূৰ্ণৰূপে সঁচা। যি কোনো স্পন্দিত
গতৰ ৰচনা পাঠ কৰিলে অহুভৰ কৰা যায়, আবেগ-উদ্বেল কথাৰ ভাষা ক'ব
নোৱৰাকৈয়ে ছন্দৰ ভাষাৰ লেখীয়াটকৈ প্ৰাণৰ বেগেৰে বেগবান হৈ উঠে। তলৰ
উদাহৰণটো তাৰ স্তন্দৰ প্ৰমাণ :

* ববীজ্জনাথ গাফুৰ, প্ৰান্তক, পৃ. ৪১৯

†.. organic rhythm

সিদিনা আছিল কাতিৰ কুঁৱলীসনা কোমল পূৰ্বা ।
 পল্লিত তলসৰা শেৱালিবোৰ উপচি আছিল ।
 আৰু সন্ধিয়া ?
 মই তোমালোকৰ ঘৰলৈ ন-কৈ আহিবৰ দিনা ?
 আকাশৰ মেঘৰ মোহনাত
 হালধীয়া জোনটো নাওখন হৈ
 আমাক যে বিভূিয়াই মাতিছিল,
 তৰাৰ দেশল'ই ।

(হেম বৰুৱা, মমতাৰ চিঠি)

এয়া সম্পূৰ্ণৰূপে প্ৰতিদিনৰ কথা-বতৰাৰ ভাষা । মাথোন তাতে এক কৰণ
 অল্পভূতিৰ পৰণ লাগি সেই ভাষা কবিতাৰ ভাষা হৈ উঠিছে । আৰু, সেই কবিতাৰ
 ভাষাত অনতিনিষদ্ধিত বান্ধোনৰ ফলত সি ছন্দৰ ভাবালৈ ৰূপান্তৰিত হৈ পৰিছে ।
 স্পন্দিত গত্ৰৰ মূলকথা এইখিনিয়েই ।

গ. অন্ত্যাক্ত ভংগীৰ গত্ৰছন্দ

ছন্দৰ দুৱাৰদলি গচকি সোমাকুঁ-নোসোমাকুঁকৈ থকা আৰু দুটা ভংগীৰ কথাৰ ভাষাৰ
 ছন্দ অসমীয়া কবিতাৰ ৰাজ্যত পোৱা যায় । দুয়োটা ভংগীয়েই স্পন্দিত গত্ৰৰ ভিতৰলৈ
 বুলি ক'বলৈ টান । বৰং, দুয়োটাতে ইংৰাজী কবিতাৰ দুটা বিশিষ্ট গত্ৰছন্দৰ দ্ব-
 স্তৰৰ প্ৰতিধ্বনি ক্ষীণকৈ শুনিবলৈ পোৱা যায় । আনহাতে, দুয়োটাকে সিঁঠতৰ
 লগত বহুখিনি মিল থকা ইংৰাজী গত্ৰছন্দ দুটাৰ স্পষ্ট প্ৰতিৰূপ বুলি চিহ্নিত কৰিবলৈয়ো
 টান । অতি বেচি ক'ব পাৰি, তাৰে এটা ইংৰাজী কবিতাৰ 'উৎকৃষ্ট ছন্দ'^{১১}
 নামৰ গত্ৰছন্দটোৰ লেখীয়া, আৰু আনটো 'বহুস্থানিক গত্ৰ'^{১২} নামৰ গত্ৰছন্দটোৰ
 লগৰীয়া ।

পোনৰবিধৰ প্ৰবৰ্তক কবিগৰাকীয়ে তাৰ সংজ্ঞাটো এইদৰে নিৰূপণ কৰিছে, 'ইয়াৰ
 ছন্দস্পন্দটো ধৰিব পাৰিলে উমান পোৱা যায়, ইয়াৰ ধৰণটো নিত্যদিনৰ কথিত ভাষাৰ
 আৰু লিখিত গত্ৰৰ । এই ছন্দ আটাইতকৈ' আমনিদায়ক একেটা তালত বন্ধা

১১. sprung rhythm

১২. polyphonic prose

একেমুৰীয়া গীতৰ লেখীয়া হোৱাত বাহিৰে সকলো প্ৰকাৰৰ।^{১৩} সমালোচক হাৰ্বাৰ্ট ৰীডে ব্যাখ্যা কৰি কৈছে যে, ইংৰাজী ছন্দত প্ৰাশ্বনিত আৰু অশ্বনিত দলৰ নিৰ্দিষ্ট বিস্তাৰিত বিস্তৃত পৰ্বসমূহৰ ওচৰাওচৰিকৈ বিপৰীত ৰূপকল্পৰ পৰ্ববদ্ধ স্থাপন কৰি ছন্দস্পন্দত ঘন ঘনকৈ ধ্বনিসংঘাত সৃষ্টি কৰাটোৱেই ইয়াৰ মৰ্মবস্তু।^{১৪} স্থানান্তৰত তেওঁ এখন দীঘল তালিকাৰ যোগান ধৰি যুৰোপীয় সংগীতৰ কিছুমান অঘটনঘটনপটীয়াসী ৰূপৰ লগত ইয়াৰ ছন্দস্পন্দৰ তুলনা কৰিছে।^{১৫} উল্লেখযোগ্য, সেইবোৰ ছন্দ-উপকৰণ অসমীয়া ছন্দত প্ৰতিকলিত যিদৰে হোৱা নাই, প্ৰতিকলিত হোৱাৰ সম্ভাৱনাও সেইদৰে নাই। অসমীয়া ছন্দত তাৰ সুদূৰ প্ৰতিধ্বনি এটাহে পোৱা যায়। সেয়া এনেকুৱা : কথাৰ ভাষাৰ আধাৰত বিভিন্ন লয়ৰ যতি-সংস্থাপন আৰু তাৰ অবাধ ব্যৱহাৰ, স্বৰসংহতি আৰু স্বৰসংঘাতৰ সমান্তৰাল প্ৰয়োগ, অন্তঃমিল আৰু অন্ত্যমিলৰ লগত অত্যন্ত অমিল ব্যঞ্জন ধ্বনিৰ ব্যাপক মিশ্ৰণ ইত্যাদি। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, এইবিধ গত্ৰছন্দত কথাৰ ভাষা আহি ছন্দৰ দুৱাৰদলিত থমকি ৰয়হি।

অসমীয়া ছন্দত উৎকৃষ্ট স্পন্দৰ ৰূপটো চকলাচকলে কাটি থোৱা কথাৰ ভাষাৰ লেখীয়া বুলি ক'ব পাৰি। কাৰণ, ই স্পন্দিত গত্ৰৰ দৰে বৈ যোৱা কথাৰ ভাষাৰ ছন্দ নহয়। তেনেকুৱা প্ৰবণতাৰ প্ৰতিফলন ঘটা ছন্দক্ৰতিৰ এটা উদাহৰণ এনেকুৱা :

১৩ It is the rhythm of common speech and of written prose, when rhythm is perceived in them. It is rhythm of all but the most monotonously regular music

—Gerard Manley Hopkins, q. v Herbert Read, *Form in Modern Poetry*, p. 54

১৪, cf To vary this running rhythm, poets have introduced certain licences, of which the chief are reversed feet and reversed rhythm. If you pursue these variations far enough, the original measure will disappear, and you will have the measure called sprung rhythm.

—Herbert Read, *Form in Modern Poetry*, p. 54.

১৫ cf Point, counterpoint, rests, running-over rhythms, hangers or outrides, slurs, end rhymes, internal rhymes, assonance and alliteration—all are used to make the verse sparkle like rich irregular crystals in the gleaming flow of the poet's limpid thought

—Herbert Read, *The Poetry of Hopkins*, *English Critical Essays XX century ed.* Phyllis M. James, p. 367

জ্ঞানৰ উৰাল পূৰ্ণ। বোধিক্ৰম। অভিজ্ঞান। বাতৰি-কাকত।

পিটিকা শুদ্ধায়ে দিয়া, লোণ যদি নিদিলাই পালেং শাকত।

উদ্ধাৰ চিঠিত থাকে আচল খবৰ। কি খবৰ কোনে জানে?

কাৰ মৃত্যু কাৰ চিৰভ্ৰমণৰ খুচুৰা খবৰ আনে,

অচিনাকি লিপি তাৰ। ভাষা ছন্দবেশী। ব্ৰাহ্মী হিত্ৰ

আজ টেক্ খৰোষ্ঠী ৰোমান।

পণ্ডিতৰ অভিমান

উদ্ধাৰ চিঠিয়ে ভাঙে। শব্দকোষ খাই পৰে।

ফেৰাৰ পাণিনি। গ্ৰীষ্ম আৰু ভাৰনাৰে কেৱল তৰ্ককে কৰে,

উত্তৰ নেপাথ।

বাণীকান্ত সুনীতিৰ কপালৰ গাঁঠি থোপা যায়।

(নৱকান্ত বৰুৱা, উদ্ধাৰ চিঠি)

নিঃসন্দেহে ক'ব পাৰি, এয়া নিৰ্ভেজাল স্পন্দিত গুণ নহয়। সমিল মুক্তক বুলি ক'বলৈ গ'লেও ভাষাৰ বিচিত্ৰ লয়টোৱে আগচি ধৰে। আৰু এয়াৰ কথা ক'ব পাৰি, ই যেন ছন্দৰ ভাষাৰ বেৰটো নেওচি কথাৰ ভাষাৰহে চোতাল গচকিবলৈ সাজু হৈছে। সেইখিনিতে ই ইংৰাজী ছন্দৰ মূল অনুপ্ৰেৰণাৰ পৰা আঁতৰি আহিছে।

দ্বিতীয়বিধ গুণছন্দৰ আৰ্হিটোও ইংৰাজী কবিতাৰ ছন্দৰ পৰাই বটলি অনা। মাৰ্কিন সমালোচক এমি লাৱেলে ইয়াৰ সংজ্ঞাটো এইদৰে বান্ধিছে, “বহুস্বনিক মানে বহুতো কৰ্ত্তৃযুক্ত। আৰু ইয়াক সেইবুলি কোৱাৰ কাৰণটো হ'ল, ই কবিতাৰ অনেক 'কৰ্ত্ত' ব্যৱহাৰ কৰে। সিবিলাক হ'ল : সমবৃত্ত ছন্দবন্ধ, মুক্তক ছন্দ, স্ববসংহতি অনুপ্ৰাস, মিল আৰু প্ৰত্যাবৰ্ত্তন। ই ছন্দৰ প্ৰতিটো ধ্বনিকাপ, আনকি কেতিয়াবা গুণছন্দও প্ৰয়োগ কৰে, মাথোন কোনোটো বিশেষ ৰূপতে বেচি পৰ থমকি ৰৈ নেথাকে।”^{১০} সহজকৈ ক'বলৈ হ'লে, এইবিধ ছন্দত ছন্দস্পন্দৰ ৰূপ বিমিশ্ৰ। সানমিছলিৰ এইবিধ

১০. Polyphonic means many-voiced, and the form is so called because it makes use of all the 'voices' of poetry, viz, metre, vers libre, assonance, alliteration, rhyme and return. It employs every form of rhythm, even prose rhythm at times, but usually holds no particular one for long.

ছন্দত যতিপ্ৰান্তিক, প্ৰবহমান, মুক্তক আৰু স্পন্দিত গত আটাইবোৰৰে যোগাযোগ পৰিলক্ষিত হয়। ইংৰাজী আৰ্হিটোত তাৰ লিখিত ৰূপটো চৰণ-স্তবকৰ ৰূপত বিভক্ত নহয়—গতৰ নিচিনাকৈ নাইবা সঁচিপতীয়া পুথিত ভুলি থোৱা পদৰ লেখীয়াকৈ নিছিগা ধাৰেৰে লিখি যোৱা হয়। কিন্তু, অসমীয়া কবিয়ে নিজৰ ৰীতিৰে ছন্দৰচনাৰ দৰেই লিখে।

আৰু এৰাৰ কথা, বহুস্থানিক গত আচলতে ছন্দৰ পদূলিত ৰোৱা নিৰ্ভাজ গতৰচনা মুঠেই নহয়। বৰং, তাৰ বিপৰীত কথাষাৰহে সঁচা। ই এবিধ সানমিহলি ছন্দ, গতৰ ভাষাই মাথোন মাজে মাজে তাতে ভুমুকি মাৰি যায়হি। যি কি নহওক, বহুস্থানিক গতৰ ক্ষেত্ৰতো এইৰাৰ কথা উশাহ নেপেলোৱাকৈ ক'ব নোৱাৰি যে, এয়া ইংৰাজী আৰ্হিটোৰে হুবহু অসমীয়া প্ৰতিকৰূপ। তাৰে এটি উদাহৰণ দাঙি ধৰা হ'ল,

ফেৰাৰ কবি, আমাৰ স্মৃতিৰ গুহাৰ মকৰাজালত
কিমান স্বপ্ন গীন গৈ আছে, জানানে তুমি ?
বীৰ গদাধৰ, জাৰৰ দিনত পৰেনে মনত নাগিনীৰ প্ৰেয় ?
(নিপোটল বুকু, লাটুমণি ঠুঠ, হুয়োপাৰি দাঁত ডালিমগুটি)।
সোণপাহী, তুমি আহিছা ? আহাঁ। তোমাৰ হাতৰ কাঁচিত
হেজাৰ যুগৰ শাণ। (উজায়ে আহিছে চ'ৰা-নাওখনি,
উজায়ে আহিছে টিং)
আমাৰ চকুত আশাৰ নেজাল-তৰা, এই জলে। এই মৰে।
বালিমাহীৰ ময়ূৰ-চালিত ৰুদ্ধ প্ৰাণত সাত সাগৰৰ বান
নামে। মৰি-কলঙত বৰষাৰ ঢল। পাৰত বিহ-মেটেকাৰ
পোহাৰ বহিছে। জনতাৰ হেঁচা-ঠেলা।

(হেম বৰুৱা, জাৰৰ দিনৰ সপোন)

এইটোৱেই বহুস্থানিক গতৰ বহুব্ৰতী ছন্দমিহলি স্তৰ। একাৱলী আৰু চল্লীৰ আভাস থকা মিহলি ছন্দবদ্ধত আৱৰ্ত্তনিৰ্ভৰ কথাৰ ভাষাৰ ছন্দও ধৰিব নোৱাৰাকৈ সিঁচৰতি হৈ আছে। যতিপ্ৰান্তিক আৰু প্ৰবহমান ছন্দৰো যোগ ঘটিছে, তাতকৈয়ো বঢ়া কথাষাৰ হ'ল, পৰ্ববদ্ধ আৰু আৱৰ্ত্ত হুয়োবিধৰে হৰগোৰী-মিলন ঘটিছে। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, বহুস্থানিক গত ছন্দৰ নিৰূপিত যেনেটো ভাঙি কথাৰ ভাষাৰ ৰাজ্যতো প্ৰবেশ কৰিবলৈ সংকোচ নকৰা বহু বিমিশ্ৰ ছন্দৰ অপৰূপ ঐক্যতান।

উপসংহাৰত মাথোন এবাৰ কথা। কবিতাৰ প্ৰথম চৰণটো। ফৰাচী কবি পল ভেলেৰীয়ে ক'বৰ দৰে 'দ্বিধাৰপ্ৰদত্ত'। পাচৰখিনিতেহে কবিয়ে তেওঁৰ শিল্পজ্ঞান কবিতা-বিশেষৰ গঢ় দিয়াত প্ৰয়োগ কৰিছে। তাববস্তৱেই তাৰ বসৰূপটো নিৰ্বাচন কৰি লৈছে। কেতিয়াবা সি বান্ধোনৰ প্ৰতি আগ্ৰহী, কেতিয়াবা হয়তো মুক্তিৰ প্ৰয়াসী। ছন্দশিল্প এনে এবিধ শিল্পকৰ্ম যে কোনোবাই কোনোবা এটা বান্ধোন সোলোকাই পেলালে তাত নতুন ধৰণৰ বান্ধোন এটা আপোনাআপুনি দেখা দিয়েহি। সেইবাবেই, ছন্দশিল্পী কবিয়ে তেওঁৰ কথাৰ ভাষাক ধ্বনিশিল্পৰ বান্ধোন পিন্ধাই পিন্ধাই নিশ্চাণ মুকুতা কৰি গঢ়ি তুলিবলৈয়ো নিবিচাৰে আৰু সকলো বান্ধোন খহাই খহাই বতাহত বিয়পি পৰা কুঁৱলী হৈ পৰিবলৈয়ো নিদিযে। ছন্দশিল্পৰ লক্ষ্যবস্তু কেৱল অৰ্থঘন উক্তিৰ সৃষ্টিও নহয়, নিৰৰ্থক ধ্বনিৰ অধৰা ৰূপৰ সৃষ্টিও নহয়। ছন্দশিল্পৰ লক্ষ্যবস্তু হ'ল, কথাৰ ব্যঞ্জনাৰ ধ্বনিৰূপৰো সৌন্দৰ্যেৰে অভিযুক্ত কৰি তোলা।

॥ অসমীয়া ছন্দৰ চমু ইতিহাস ॥

ক ছন্দ-বুৰঞ্জীৰ যুগ-বিভাজন

যেতিয়ালৈকে ইতিহাসৰ আধাৰত থৈ বিচাৰ-বিশ্লেষণ কৰা নহয়, যেতিয়ালৈকে সময়ৰ দীঘল বাটত স্মৃতিৰ কবিবংশৰ ছন্দসাধনাত প্ৰতিফলিত তথ্য আৰু প্ৰৱণতাসমূহৰ লগত তত্ত্বকথাৰ সামঞ্জস্য-অসামঞ্জস্যৰ বিচাৰ লোৱা নহয়, তেতিয়ালৈকে ছন্দতত্ত্বৰ যি কোনো আলোচনা অসম্পূৰ্ণ আৰু কেৱল পুথিগত হৈ ৰ'বলৈ বাধ্য। আনফালে এষাৰ কথা মনত ৰাখিবলগীয়া হয়, 'ইতিহাস কেৱল এক সৰলৰৈখিক প্ৰক্ৰিয়া নহয়। তাত বহুতো বৰহিগা আৰু কেঁকুৰি যে আছেই, আনকি অনেক থৰ-থমকনি আৰু পাচ-হোঁহকনিও আছে।'^১

অসমীয়া ছন্দৰ বিৱৰ্তন-বিৱৰণৰ এই চমু ইতিহাস-আলোচনাত আমি কেৱল 'সাহিত্য-বুৰঞ্জীৰ মালভূমিসমূহ'ৰ ওপৰতে আমাৰ দৃষ্টি নিৱদ্ধ ৰাখিম। তাকে কৰিবলৈ হ'লে, পোনতে অসমীয়া সাহিত্য-বুৰঞ্জীৰ যুগকেইটাৰ এটা চমু আভাস লৈ থ'বলগীয়া হয়। ধাৰাবাহিক ৰূপত অসমীয়া সাহিত্য তথা ছন্দৰ সলসলীয়া বুৰঞ্জী বিচাৰি খৃষ্টীয় চতুৰ্দশ শতিকাৰ আগলৈ উজাই যোৱাৰ উপায় নাই। কাৰণ, "কামৰূপ আৰু কোচবিহাৰৰ ৰজাসকলৰ পৃষ্ঠপোষকতাত, চতুৰ্দশ আৰু ষোড়শ শতিকা-যুগলতে আদিতম অসমীয়া সাহিত্যই গাজ মেলি ঠন ধৰি উঠে।"^২ এইবাৰ কথাৰ ওপৰতে নিৰ্ভৰ কৰি, ১৪শ শতিকাত আমাৰ ছন্দ-বুৰঞ্জীৰ ওৰা পাতিলে, তাৰ পৰা ভটিয়াই আহি আমি মুঠতে পাঁচোটা বেলেগ যুগৰ ফটফটীয়া ৰূপ উজলি উঠা দেখা পাওঁ। সেই পাঁচোটা যুগৰ চমু পৰিচয়বোৰ এনেকুৱা ধৰণৰ : মধ্য-১৪শ শতিকাৰ পৰা শেষ-১৫শ শতিকালৈকে 'পূৰ্বকবি অপ্ৰমাদী মাধৱ কন্দলি আদি'ৰ প্ৰাক্-শংকৰী যুগ, ১৬শ আৰু ১৭শ শতিকাজুৰি শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱ আৰু গীতাম্বৰ কবি আদিৰ ছন্দসাধনাৰে সমৃদ্ধ মহা পযোভৰৰ নৱোন্মেষৰ যুগ, ১৮শ শতিকাৰ পৰা মধ্য-উনবিংশ শতিকালৈকে অৱক্ষয়ৰ যুগ, শেষ ১৯শ শতিকাৰ পৰা মধ্য-বিংশ শতিকালৈকে পশ্চিমৰ সংস্পৰ্শত গঢ় লৈ উঠা আধুনিক যুগ, আৰু বিংশ শতিকাৰ চল্লিশৰ দশকৰ পৰা চল্লিশ সম্বলৈকে যুদ্ধোত্তৰ যুগ।

১. But, history is not just a straight line process. It has its breaks and bends, and even some deadstops and backslides too

Mahendra Bora, Fundamentet of Assamese Metre, p. 163.

২. It was under the patronage of the kings of Kamrupa, and Oooch-Behar in the fourteenth und sixteenth centuries that the earliest Assamese Assamese literature originated and developed.

Banikanta Kakati, The Assamese Language, Assamese Literature, p- 2.

ইয়াৰে পোনৰটো যুগৰ সাহিত্য-সাধনা সম্পৰ্কে আলোচনা কৰি এগৰাকী সাহিত্যৰ বুজীবিদে কোৱা এষাৰ কথা ছন্দ-বুজীৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত বিশেষ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। সিংগাৰীয়ে স্পষ্টকৈ কৈছে, “আহুমানিক খ্ৰীষ্টীয় চতুৰ্দশ শতিকাত প্ৰাচীন কাব্যৰূপ-কমতাক কেন্দ্ৰ কৰি যেতিয়া বামাযণ মহাভাৰত পুৰাণৰ কথাৰে পৰিষ্কাৰ অসমীয়া ভাষাৰ কাব্য-সাহিত্যৰ উদয় হয়, তেতিয়া সেই ভাষা পূৰ্ণাংগ আৰু পৰাৰ আৰু ত্ৰিপদী পদ-ৰচনাৰ পদ্ধতিৰে সুসজ্জিত।”^৩ স্পষ্ট অহুসিদ্ধান্ত, বুজীৰ পূৰ্ণ-মুখত অসমীয়া ভাষাৰ মাতটো। যেতিয়া থুতুকথানাককৈহে ফুটি উঠিছিল, সেই তেতিয়াই অন্ততঃ কেইটামান ছন্দসজ্জাই সোলোকটোলোক বান্ধোনৰ ৰূপকেইটা বিচাৰি পাইছিল। গতিকে, বুজীৰ পম খেদি চতুৰ্দশ শতিকাৰ পৰা কেইটামান শতিকা উজাই গৈ প্ৰত্ন-অসমীয়া আৰু মিশ্ৰ-অসমীয়া বুলি আখ্যা দিব পৰা কবিকৰ্মৰ নিদৰ্শনত তাৰ উমান ল’ব পাৰি।

খ প্ৰত্ন-অসমীয়া ছন্দ

সন্দেহ নাই, অসমীয়া ছন্দৰ প্ৰাথমিক চেতনা সংস্কৃত কাব্যৰ মৌল ছন্দাদৰ্শৰ দ্বাৰাই অন্তৰ্গ্ৰাহিত। তথাপি স্বীকাৰ কৰিব লাগিব, সযত্নৰচিত বিচিত্ৰ ৰূপকল্পখচিত সংস্কৃত ছন্দৰ পৰা প্ৰায় একে ধৰণৰে মাত্ৰাৰূপবিশিষ্ট অথচ শিথিলতৰ ৰূপকল্পৰ অসমীয়া ছন্দলৈ তালৈমান দূৰৰ বাট। খ্ৰীষ্টীয় ৭ম শতিকাৰ পৰা ১২শ শতিকালৈকে অসমৰ মাটিত যে সংস্কৃতৰ চৰ্চা সন্টালনিকৈ চলি আছিল, তাৰ প্ৰমাণ এই সময়ছোৱাত বিভিন্ন নৃপতিয়ে প্ৰদান কৰা প্ৰত্যেকখন শাসনলিপিয়ে ফটফটীয়াকৈ উদঙাই ধৰে। প্ৰত্যেকখন শাসন-লিপিতেই বিজুলীৰ চিকমিকনিৰ দৰে সংস্কৃত জাতিছন্দৰ ৰাশি ৰাশি শ্লোকৰ বিতৰণ বৰঙণি দেখিবলৈ পোৱা যায়। ইবিলাকৰ গুণাগুণৰ সম্পৰ্কে এষাৰ কথালৈ আঙুলিয়াই দেখুৱালেই হ’ব : হাইয়ুংল শাসনলিপিত সন্নিবিষ্ট মুঠ ১৪টা শ্লোকৰ ভিতৰত ১১টা শ্লোক পানী নসৰকা বিধৰ নিৰ্ভুল অন্তৰ্ভূত ছন্দসজ্জাত ৰচিত। অন্তৰ্ভূতৰ দৰে সৰ্বজন সমাদৃত অজটিল ছন্দসজ্জাৰ বাহিৰেও এনেবোৰ শাসনলিপিত শুদ্ধৰা, বসন্ততিলক, উপেন্দ্ৰবজ্ৰা, পুষ্পিতাগ্ৰা, শাহু’লবিজ্ৰীডিত, মন্ডাক্ৰান্তা, ৰথোদ্ধতা ইত্যাদি অনেক জটিলতৰ ছন্দসজ্জাৰ শ্লোকৰাজিও সন্নিবিষ্ট হৈছে। কিন্তু, মধ্য-১৪শ শতিকাৰ বিস্তৃত অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দত সংস্কৃত ছন্দৰ কলধৰনি যে নাথৈ, আনকি তাৰ চিন-নিচিন সাঁচটোও পাবলৈ নাই। স্বীকাৰ নকৰি উপায় নাই, অসমীয়া ছন্দৰ ধ্যান-ধাৰণা সংস্কৃত ছন্দৰ পোনপটীয়া প্ৰভাৱপুষ্ট মুঠেই নহয়।

ভাষাতত্ত্বৰ ওজা পণ্ডিতসকলে খৰচি মাৰি দেখুৱাইছে, উত্তৰ ভাৰতৰ বিভিন্ন অঞ্চলত এইছোৱা সময়তে কেইবাটাও নতুন ভাষাৰ ধীৰ উন্নীলন খটিবলৈ ধৰিছিল। সাধাৰণ যাদুৰ মুখৰ সেইবোৰ ভাষাক সম্ভ্ৰান্ত সংস্কৃতৰ কবি-পণ্ডিতসকলে বিশেষ প্ৰদ্বাৰ চকুৰে চাব পৰা নাছিল। সেইধাৰ কথা নক'লেও হ'ব। সেই অপ্ৰদ্বাৰ ভাবে আনকি 'শব্দকল্পদ্রুম'ৰ দৰে প্ৰদ্ব্য অস্তিধানৰ চোতালতো ভূমুকি মাৰিবলৈ পাহৰা নাছিল। সেই সংক্ৰান্তি যুগৰ প্ৰাদেশিক ভাষাসমূহৰ উমৈহতীয়া ৰূপ প্ৰাকৃতৰ সংজ্ঞা বান্ধিবলৈ গৈ, পণ্ডিতৰ মুখৰ পোৰণি এইদৰে মাৰ নিয়াইছিল—বোলে, 'যি ভাষাত উৎকৃষ্ট কৰ্ম কৰিব নোৱাৰি, সেয়েই প্ৰাকৃত।'^৪ অৱশ্যে, প্ৰাকৃত ভাষাৰ কবি-সাংগিতিকসকলেও সুদে-মূলে তাৰ শোধ ল'বলৈ পাহৰা নাছিল। কবি ৰাজশেখৰৰ 'কপূৰমঞ্জৰী' নাটকৰ এটা শ্লোকত তাৰ চিটিকনি পৰিছে। সেই শ্লোকটোত আছে, 'সংস্কৃত কবিতাবোৰ ঠৰঙা, প্ৰাকৃত কবিতাবোৰ সুকুমাৰ। পুৰুষ আৰু মহিলাৰ মাজত ব্যৱধানটো যেনেকুৱা, ইহঁতহালৰ ব্যৱধানটোও ঠিক তেনেকুৱাই।'^৫

সংস্কৃত আৰু প্ৰাকৃতৰ এই পৰস্পৰস্পৰী কটুকথা-বিনিময়ৰ যুগতেই হয়তো অসমৰ মাটিতো অসমীয়া ভাষাৰ প্ৰাচীনতম ৰূপটোৱে পাহি মেলিবলৈ লৈছিল। ড° বাণীকান্ত কাকতিয়ে সেই ভাষাটোকে 'x dialect' নামেৰে নামাংকিত কৰিছে। ইতিহাসে যিহেতু আমাৰ কাৰণে সেই ভাষাটোৰ কোনো সাহিত্যিক নমুনা সাঁচি থ'বলৈ পাহৰিলে, সেইবাবে আমি অসমীয়া ছন্দৰ প্ৰাচীনতম পৰিস্থিতিৰ উমান ল'বলৈ অন্য এক সাহিত্য-ভাণ্ডাৰৰ পিনে চকু দিবলগীয়া হয়। সেই ভাণ্ডাৰটো হ'ল, চৰ্যাপদ। সকলোৱে জানে, অসমীয়াকে ধৰি পূব-ভাৰতৰ কেইবাটাও ভাষাগোষ্ঠীয়ে এই চৰ্যাপদ সমূহৰ ভাষাক সিবিলাকৰ প্ৰাচীনতম পূৰ্বৰূপ বুলি দাবী কৰি আহিছে। বাংলা, ওড়িয়া, মৈথিলী, নেপালী আৰু আনকি হিন্দীয়েও সিবিলাকৰ ওপৰত নিজৰ ববীয়া দাবী বজাবলৈ নানা যুক্তি-তৰ্ক উত্থাপন কৰিছে। আমি সেইবোৰ যুক্তি-তৰ্কৰ বাদ-বিতণ্ডাত নোসোমাই যথোন অসমীয়াৰ সপক্ষে ড° কাকতিৰ সিদ্ধান্তটো স্মৰণ কৰিছোঁ, "বৌদ্ধ দোহাসমূহত পৰিলক্ষিত কিছুমান ধ্বনিগত আৰু ৰূপগত বৈশিষ্ট্য আদিকালৰ মাজেদি আধুনিক

৪. প্ৰকৃষ্টৰ অকৃতং বস্মিন তৎ

৫. তুল পৰুসা সৰুৰ অ বৰা পাটঅবজা যি হোই হুউমাৰো।

পুৰুষ মহিলাৰ জেতিয়া ইহুতৰং তেতিয়া ইহানং ॥ কপূৰমঞ্জৰী. ১৮

অসমীয়ালৈ অবিচ্ছিন্ন ধাৰাবাহিকতাৰে বৈ আহিছে।”^৩ আন এটা বাটেদি আহি ড° নীলবতন সেনেও একেধৰণৰ সিদ্ধান্ত এটাত উপনীত হৈ স্পষ্টকৈ কৈছে, “এই আদি স্তৰত অসমীয়া আৰু বাংলা বিচ্ছিন্ন হৈ পৰা নাছিল। সম্ভৱ উত্তৰ-১৬শ শতিকাতহে সিহঁতে স্বতন্ত্ৰৰীয়া ভাষাতাত্ত্বিক বৈশিষ্ট্য আৰ্জন কৰে, কিন্তু এতিয়াও সিহঁতৰ এক উমৈহতীয়া লিপিমেই চলমান হৈ আছে।”^৪

এইখিনিতে শ্ৰৱণযোগ্য, মহামহোপাধ্যায় ৰাহুল সাংস্কৃত্যায়নে এই চৰ্যাপদসমূহৰ ৰচনাকাল নানা ফালৰ পৰা বিবেচনা কৰি খৃষ্টীয় ৮ম শতিকাৰ আৰম্ভণিৰ পৰা ১১শ শতিকাৰ উত্তৰাৰ্ধৰ মাজৰ সময়ছোৱা বুলি থিৰাং কৰিছে।^৫ ড° প্ৰবোধচন্দ্ৰ বাগচীয়ে তাৰিখ দুটা চপাই আনি সেয়া ৮ম শতিকাৰ পৰা ১০ম শতিকাৰ ভিতৰুৱা বুলি নিৰূপণ কৰিছে। যি কি নহওক, অসমৰ শাসনলিপিসমূহৰ প্ৰায়-সমবয়সীয়া এই চৰ্যাপদসমূহৰ ছন্দতাত্ত্বিক বিচাৰৰ আধাৰতো অমুকণ সিদ্ধান্ত এটালৈ আহিব পাৰি—সংস্কৃতৰ ছন্দ-সৰস্বতী চৰ্যাপদৰ চোতাল গচকিয়েই ‘পূবকবি অপ্ৰমাদী মাধৱ কন্দলি আদি’ৰ চ’ৰাঘৰত থন্তেক থমকি লৈ অসমীয়া ছন্দৰ মাজ-মজিয়া পাইছেহি।

অ চৰ্যাপদ ছন্দত পয়াৰৰ প্ৰেৰণা

চৰ্যাপদসমূহৰ ওপৰত ভালকৈ এবাৰ চকু ফুৰালেই স্পষ্ট হৈ পৰে, ইবিলাকৰ চাৰি-পঞ্চাশতকৈয়ো অধিক সংখ্যক কবিতাৰ আৰ্হি ঘাইকৈ ঘোড়শমাত্ৰিক (৮, ৮) চৰণবিশিষ্ট, বাকীখিনি আন ধৰণৰ দীৰ্ঘায়ত ভংগীৰ চৰণবিশিষ্ট। ছন্দোলিপি কৰি উলিয়ালে স্পষ্ট হৈ পৰে, এটা আধা-ডুখৰীয়া চৰ্যাপদে সৈতে সৰ্বমুঠ ৪৭ টা চৰ্যাপদ ভিতৰত ৩৭টাৰেই প্ৰধান চৰণবদ্ধ ঘোড়শমাত্ৰিক আৰু স্তৱকবদ্ধ দ্বিপংক্তিক। ইবিলাকৰ ছন্দসজ্জা প্ৰাকৃত পাদাকুলক আৰ্হিৰ। বাকী দহোটাৰ ভিতৰত পাঁচোটা (১৪, ১৫, ১৬, ৩৬ আৰু ৪৩)ৰ চৰণবদ্ধ ১০ ১১ বিছাৰৰ প্ৰাকৃত দোহা ছন্দসজ্জাৰ অমুকুতিযুক্ত। বাকী পাঁচোটা (অসম্পূৰ্ণ ২৩ টোকে ধৰি ২৮, ৩৯, ৪১ আৰু ৫০) ৰ চৰণবদ্ধ ১৮ ১২

* Certain phonological and morphological peculiarities registered in the *Bauddha dohas* have come down in an unbroken continuity through early to modern Assamese.

Banikanta Kakati, *Assamese : its Formation and Development*, p. 9.

৩ Assamese and Bengali were not bifurcated at this early stage. Probably in the late sixteenth century they got separate linguistic entities, but a common script is still being used for them.

Nilratan Sen, *Caryāgitikosa*, Introduction, fn 5. p. XVI

৪ ৰাহুল সাংস্কৃত্যায়ন, পুৰাতন নিবন্ধাৱলী, পৃ ১৫২: উৎকলিত Dimbeswar Neog, *New Light on History of Asamiya Literature*, p. 60

ভংগীৰ চউপইঅ আৰু ১৬ ১৪ ভংগীৰ চউবোলাৰ লেখীয়া ছন্দসজ্জাৰ দুৰ্ণিৰীকৃত্য
প্ৰতিধ্বনি একোটা অমুভূত হয়।

ষোড়শমাত্ৰিক ছন্দসজ্জাসমূহৰ প্ৰেৰণাৰ উৎস ক’ত—সেই সম্পৰ্কে দুটা মত গঢ় লৈ
উঠিছে। ড: সূৰ্য্যভূষণ ভট্টাচাৰ্যৰ স্পষ্ট অভিমত, পাদাকুলকেই অপভ্ৰংশ যুগৰ প্ৰধান
ছন্দ, আৰু চৰ্যাসমূহতো এইবিধ ছন্দসজ্জাৰেই পৰিমাণ সৰহীয়া।^৯ কিন্তু খেলিমেলি লগাই
গৈছেহি—আন কেইবাগৰাকীও পণ্ডিতৰ চৰ্য্য সম্পৰ্কীয় আলোচনাত ১৩শ শতিকাৰ
সংগীতশাস্ত্ৰবিদ শাৰ্দ্ধদেৱৰ এটা শ্লোকৰ পোন:পুনিক উল্লেখন আৰু উৎকলন।^{১০}
ড: নেওগেও চৰ্য্যৰ ছন্দসম্পৰ্কীয় আলোচনাত সেই শ্লোকটোৰ উদ্ধৃতি দিছে।
কিন্তু, সেই শ্লোকটোৰ লগত যে গায়ন-পদ্ধতিৰ সম্পৰ্কটোহে প্ৰাসংগিক, সেয়া উল্লেখ
কৰিয়েই নিৰ্ভুল সিদ্ধান্তটো জুৰি দিছে, চৰ্য্যাসমূহত “মাত্ৰাবৃত্তৰ পাদাকুলক-চউপদ্বি ছন্দ
ধ্বনিত হৈছে।”^{১১} উল্লেখযোগ্য, পদ্ধতী > পদ্ধডিকা > পদ্মডিকা > পদ্মটিকা—এই
আটাইকেয়োটা শব্দ একেডাল শিকলিৰে বেলেগ বেলেগ ধাক্কা। পদ্ম-অসমীয়া
ভাষাৰ চৰ্য্য-সংশ্লিষ্ট ছন্দৰ আলোচনাত ইবিলাকৰ অৱতাৰণা আবাস্তৰ। ছন্দৰ
ফালৰ পৰা সিবিলাকৰ ভিতৰত পদ্ধতীৰ উল্লেখন মাথোন এটা কথাতেই প্ৰাসংগিক—
চৰ্য্যৰ ছন্দ ‘পাদান্তপ্ৰাসশোভিত’। অৰ্থাৎ, সিবিলাকৰ চৰণে চৰণে অন্ত্যমিলৰ গাঁথনি
আছে। সেৱা সিদিনালৈকে এই লক্ষণটো পৰৱৰ্তী কালৰ অসমীয়া ছন্দত বৰ্তমান।

প্ৰাকৃত-অপভ্ৰংশৰ পাদাকুলক ছন্দসজ্জায়েই যে চৰ্য্যৰ প্ৰধানতম ছন্দৰূপটোৰ প্ৰেৰণা
যোগাইছিল—সেই অনুমানৰ ভেটি আটাইতকৈ বেচি গজগজীয়া। পাদাকুলক
ছন্দসজ্জাৰ লক্ষণটো ‘প্ৰাকৃত-পৈংগল’ত এইদৰে নিৰ্দেশিত হৈছে, “য’ত লঘু-গুৰুৰ
একোকে নিয়ম নাই, এটাৰ পাচত এটাকৈ উপযোগী ৰেখা থাপি গ’লেই হ’ল—সেয়ে
সুৰবি ফণীস্বৰ কণ্ঠবলয়ৰ দৰে বোল মাত্ৰাৰ পাদাকুলক।”^{১২} অৱশ্যে, প্ৰাকৃত অপভ্ৰংশ

৯ সূৰ্য্যভূষণ ভট্টাচাৰ্য, বাংলা ছন্দ, চৰ্য্যগীতিকাৰ ছন্দ, পৃ ১৩৯-১৪০

১০ পদ্ধতীপ্ৰভৃতিছন্দা: পাদান্তপ্ৰাসশোভিতা:।

অধ্যায়গোচৰ চৰ্য্য শ্ৰীমদ্ভট্টাচাৰ্যদেৱ।

—শাৰ্দ্ধদেৱ, সংগীত ৰত্নাকৰ ৫।২৯২

১১ মহেশ্বৰ নেওগ, অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা, পৃ. ৫১

১২. লহ গুৰু একক গিঅম নহি জেহা

পঅপ অ লেক্খাই উত্তম বেহা।

সুৰই ফণীস্বৰ কণ্ঠ বলা

সোলহ মত্ত পাআকুলক।

—প্ৰাকৃত-পৈংগলম্ ১।২৯২

ছন্দৰ মূল নিয়মৰ লগত চৰ্যাৰ ছন্দৰ মাথোন এটা কথাত অমিল। ইবিলাকৰ স্তবকবদ্ধ চতুস্পংক্তিক নৱ্য—দ্বিপংক্তিকহে।

চৰ্যাৰ ছন্দত মাত্ৰাদৈৰ্ঘ্যৰ স্থিতিস্থাপকতা প্ৰাকৃত-অপভ্ৰংশৰ ছন্দতত্ত্বৰ স্বীকৃত লক্ষণ। ‘প্ৰাকৃত-পৈংগল’ৰ এটা সূত্ৰত স্পষ্টকৈ কোৱা হৈছে, “কোনো কোনো সময়ত সংযুক্ত বৰ্ণৰ আগৰ বৰ্ণটোৰ ভাৰ লঘু হৈ পৰে, যেনিবা কোনো তকলীৰ কটাক্ষত কাৰোবাৰ চিন্ত-ধৈৰ্যহে পিছলি পৰিছে।”^{১৩} আকৌ, আন এটা সূত্ৰত আৰু এষাৰ কথা আছে, ‘জিভাই যদি কিবা দীৰ্ঘ বৰ্ণকো হৃদ্যকৈ পঢ়ে, তেন্তে সিও লঘু হৈ পৰে, তেনেদৰে দুটা বা তিনিটা বৰ্ণকো। এমোকোৱাকৈ লৈ খৰগতিৰে পঢ়িবলগীয়া হ’লে, সিবিলাককো একেটা বৰ্ণ বুলিয়েই ধৰি ল’বা।’^{১৪}

যি কোনো এটা চৰ্যাৰ দুৰ্ছাৰ্জিত ছন্দোলিপি কৰি উলিয়ালেই এই সকলোবোৰ অনিয়মৰ নিয়ম যে চৰ্যাৰ ছন্দত প্ৰতিফলিত হৈছে—সেই কথাষাৰৰ স্পষ্ট উমান পোৱা যায়। যেনে :

ভৱ নিৰ্বাণে | পডহ মাদলা
মন পৰণ বোণ | কৰণ কমালা
জঅ জঅ দুংহুহি | সাদ উছলিঅ
কাহে ডোহী | বিবাহে চলিঅ
ডোহী বিবাহিঅ | অহাৰিউ জাম ০
জউতুকে কিঅ০০ | আগতু ধান ০

(কৃষ্ণবজ্জপাদ, চৰ্যা ১৯)

ব্যাখ্যা নিশ্চয়োজ্ঞান।

- ১৩ কথৰি সংযুক্তপৰো ৱমো
লহ হোই দংশনেন জহা।
পৰিলহসহ চতুৰিঞ্জ
তকণিক ডক্খম্মি নিবুত্তং ॥
- ১৪ জই দীহো ৱি অ ৱমো
লহ জীহা পঢ়ই হোহ ৱো ৱি লহ।
ৱমো ৱি তুৱিঅ পঢ়িও
দৌত্তিৱি ৱি এক জানেহ ॥

—প্ৰাকৃত-পৈংগলম্ ১।৪

—প্ৰাকৃত পৈংগলম্ ১।৮

দেখা যায়, চৰ্ঘাৰ ছন্দত প্ৰাকৃত পাদাকুলকত নথকা দুটামান নতুন প্ৰকৃতিও বিকশিত হৈ উঠিছিল। এটা নতুন প্ৰকৃতি হ'ল, প্ৰতিটো চৰণৰ অষ্টম মাত্ৰাৰ অন্তৰ্বে-অন্তৰ্বে মধ্যযতিৰ অনতিক্ৰম্য প্ৰভাৱ—যাৰ ফলত প্ৰতিটো চৰণ নিৰ্বিকল্পভাৱে দ্বিধাশূন্য হৈ পৰে। উল্লেখযোগ্য যে, এই নতুন প্ৰকৃতিটোৰ বাবেই চৰ্ঘাৰ ছন্দ দ্বিপংক্তিক হোৱা সত্ত্বেও, গংগাদাসে বন্ধা 'পদ্মং চতুশ্দী' সংজ্ঞাটোৰ পৰা আঁতৰি পৰা নাই। দ্বিতীয় এটা নতুন প্ৰকৃতি হ'ল, ভাবযতিৰ লগত ছন্দযতিৰ সহ-অৱস্থান। এই নতুন প্ৰকৃতিটোৱে তাৰ ভাষক সংগীতৰ অৱয়-নিৰপেক্ষ ভাষাতকৈ কবিতাৰ অৱয়-নিভৰ ভাষাৰ ওচৰ চপাই দিলে। এইবোৰ বিকাশ-বিবৰ্তনৰ আধাৰতে পৰৱৰ্তী যুগৰ অসমীয়া ছন্দত পয়াৰৰ সম্ভাৱনা নিশ্চিত হৈ উঠিল।

চৰ্ঘাপদৰ ষোড়শমাত্ৰিক পাদাকুলকক অসমীয়া ছন্দৰ সুনিৰ্দিষ্ট গচৰ চতুৰ্দশমাত্ৰিক পয়াৰলৈ ৰূপান্তৰিত হোৱাত সহায় কৰিছিল, ইবিলাকৰ চৰণবন্ধৰ পূৰ্ণ ৰূপৰ আদৰ্শ নেওচি ভূমুকিয়াই যোৱা অপূৰ্ণ চৰণসমূহে। বিবৰ্তনৰ বাটত চৰ্ঘাৰ কিছুমান চৰণত অন্তিম মাত্ৰা দুটা সৰৱতাৰ সলনি নিৰৱতাৰে পূৰ হৈ থাকিবলৈ লৈছিল। এনেকুৱা অপূৰ্ণপৰ্বিক চৰণসমূহ যিহেতু বিচ্ছিন্ন ৰূপতহে অন্তৰ্ভুক্ত হৈছিল, গতিকে গীত হিচাপে সিবিলাকত একোটা তান সংযোগ কৰি অনাহত সূৰ প্ৰবাহেৰে পূৰ্ণ দৈৰ্ঘ্যৰ নাটনি পূৰাই লোৱাৰ সুযোগ পোৱা গৈছিল। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

১ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥
কাআ তৰ বৰ | পঞ্চ বি ডাল ০০
৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥
চঞ্চল চীএ | পইঠো কাল ০০

(লুইপাদ, চৰ্ঘা ১)

২. ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥
ধামাৰ্থে চাটিল | সাক্ষম গটই ০০
৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥
পাৰগামি লোঅ | নিভৰ তৰই ০০

(চাটিলপাদ, চৰ্ঘা ৫)

৩ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥
আলি কালি ঘণ্ট | নেউৰ চৰণে ০০
৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥ ৥
ৰবি শশী কুণ্ডল | কিউ আভৰণে ০০

(কৃষ্ণাচাৰ্যপাদ, চৰ্ঘা ১১)

পৰৱৰ্তী কালৰ অসমীয়া কবিতাত যেতিয়া এনেকুৱা অনিয়মিত অপূৰ্ণপৰ্বক চৰণ নিষমীয়া প্ৰকৰণ হৈ পৰিল, তেতিয়াই সি পৰ্য্যায়ৰ জন্মবাৰ্তা ঘোষণা কৰিলে।

আ চৰ্যাৰ ছন্দত ত্ৰিপদীৰ প্ৰেৰণা

চৰ্যাৰ বাকী এক-পঞ্চমাংশ ৰচনা পাদাকুলকৰ সাঁচত গঢ় দিয়া নহয়। সিবিলাকৰ আধাখিনি ৰচিত হৈছিল, প্ৰাকৃত-অপভ্ৰংশৰ দোহা (১৩১১) ছন্দসজ্জাৰ আদৰ্শত। কিন্তু পৰৱৰ্তী কালৰ অসমীয়া ছন্দত ইয়াৰ কোনো প্ৰভাৱৰ চিন বিচাৰি পাবলৈ নাই। খুব সম্ভৱ, এইটো ছন্দসজ্জাৰ দ্বিমাত্ৰিক আৰু ত্ৰিমাত্ৰিক গতিভংগীৰ মিশ্ৰিত ছন্দস্পন্দই পৰৱৰ্তী যুগৰ অসমীয়া কবিৰ নান্দনিক চেতনাক কোনো প্ৰেৰণা যোগাব পৰা নাছিল।

মাতোন পাচোটামান চৰ্যাত সিবিলাকৰ ছন্দই প্ৰাকৃতৰ চিনাকি বাট এৰি নতুন সজ্জাৰ সন্ধান লোৱাৰ উমান পোৱা যায়। য'ৰ পৰা তাৰ আৰম্ভণি, সেয়া হ'ল ১৮১২ বিত্তাসৰ চউপইআ নাইবা ১৬১৪ ৰূপৰ চউবোলা। দৰাচলতে, চৰ্যাৰ ছন্দত ইয়াৰ কোনোটোৰে পূৰ্ণ চৰণ পাবলৈ নাই। যি পোৱা যায়, সেয়া দুয়োটাৰে মিশ্ৰিত ৰূপৰ—১৬১২ মাত্ৰাবিত্তাসৰ। ওচৰে-পাজৰে থকা চৰণবোৰৰ দৈৰ্ঘ্য সালসলনি হৈ থাকে, আৰু তাৰ মূলতে আছে, চউপইআ ছন্দৰ এটি নিৰ্দেশ—‘এই ছন্দত চৰণ-সমূহৰ গতিভংগী সলনি হৈ থাকিব লাগে। তেতিয়া যেনিবা তাত যুগনয়নাৰ অমৃতধাৰা নিজৰি পৰে: আৰু ইয়াৰ গতিভংগীৰ ৰহস্য কোনে ধৰিব পাৰে।’ সেইধাৰ কথৰ গা’তে আউজি চৰ্যাৰ কবিয়ে ইয়াক চৌপদীৰ বাটৰ পৰা অতিপূৰ্ণপদী ত্ৰিপদীৰ বাটলৈ আঁতৰাই আনিলে। বাটৰ সহায় হ'ল চউবোলা। ধোৰতে ক'বলৈ হ'লে, চৌপদী ৰূপত এই মিশ্ৰ ছন্দসজ্জাৰ পোনৰটো পদ চউবোলাৰ অৰ্থাৎ ৮৪ বিত্তাসৰ। সমষত এই মিশ্ৰ ছন্দসজ্জাটোৰ পৰাই শেষৰ দুই ৰাত্ৰা খহি দীৰ্ঘ ত্ৰিপদীৰ ৰূপত ছবি (৮ ৮ ১০) ছন্দসজ্জাটো ঠন ধৰি উঠিল বুলি অহুমান কৰিব পাৰি।

অহুমান কৰাৰ থল আছে, অকল দীৰ্ঘ ত্ৰিপদীয়েই নহয়, লঘু ত্ৰিপদী ৰূপৰ ঢলডীৰো প্ৰেৰণা চৰ্যাৰ ছন্দৰ পৰাই অসমীয়া কবিয়ে সংগ্ৰহ কৰিছিল। হয়তো অসমীয়া কবিয়ে চৰ্যাৰ ছন্দক আপোন বাঁতিৰে অনুসৰণ কৰিবলৈ যাওঁতে, ভুল বাটেৰে গৈয়েই ইয়াক আৱিষ্কাৰ কৰি পেলাইছিল। চৰ্যাৰ ছন্দ অসমীয়া স্তৰেৰে আওৰাই যাওঁতে নিশ্চয় অসমীয়া কবি-পাঠক মূলৰ পৰা আঁতৰি আহিছিল আৰু সেয়ে তেওঁৰ কাণত মূলত নথকা সাঁচৰ ছন্দবন্ধৰ স্তৰ্হাৰ বজাই গৈছিল। খুব সম্ভৱ, এনেকৈয়ে অসমীয়া ছন্দ-বুজীৰ দোকমোকালিতে ঢলডী ছন্দসজ্জাটোৰে ফেছজালি দিছিলাহি। উদাহৰণ

দিলে কথাৰ বৃজি পাবলৈ সহজ হ'ব। এইটো চৰ্ঘাৰ 'লঘুগুরু একোকে নিয়ম নথকা' নিয়মটোৰে পঢ়িলে এনেকুৱাকৈ পঢ়িব লাগিব

উঁ চাঁ উঁ চাঁ | পাৰত তহি | বসই সবৰী বালী

মোৰঙ্গি পীচ্ছ | পৰ্হিণ সবৰী | গিবত গুঞ্জৰী মানী

(শব্দৰপাদ, চৰ্ঘা ১৮)

১৬১২ মাত্ৰাবিশ্ৰাসৰ এই স্তবকাটা বৈকল্পিক ৰূপত অলপীয়াতৈ লঘু-গুরু মিহলাই যোগকৰ ৰীতিৰে পাঁচ গ'লে, অসমীয়া ভাষাৰ এই ৰূপটোহে দুটি উঠেগৈ :

উঁ চাঁ উঁ চাঁ | পাৰত তহি | বসই সবৰী বালী

মোৰঙ্গি পীচ্ছ | পৰ্হিণ সবৰী | গিবত গুঞ্জৰী মানী

উল্লেখযোগ্য যে, চৰ্ঘাৰ ছন্দত বহু সময়ত গণনাৰ বাহিৰত থকা 'ৰে' একোটা যেনেকৈ পৰ্বপ্ৰান্তিকৰ ৰূপত স্বীকৃত হৈছিল, ঠিক তেনেকৈ ছান্দসিকৰ গণনাই বিচাৰি নেপোৱা অতিৰিক্ত তানেৰে পূৰাই লোৱা মাগ্ৰা ছুটা-এটা কেতিয়াবা বিশুদ্ধ লঘুস্বৰৰো প্ৰসাৰণৰ ৰূপত স্বীকৃত হৈছিল। ওপৰৰ দৃষ্টান্তটোৰ প্ৰথম পাঠটোত প্ৰথম চৰণৰ দ্বিতীয় পৰ্বত সেয়েই ঘটিছে। সেই তানবোৰ আঁতৰাই মাথোন তাৰৰ খেও ধৰি পঢ়ি গ'লেই চৰ্ঘাৰ ছন্দই সাংগীতিকৰ সলনি ছান্দসিক ৰীতিক সঁহাৰি জনায়। অৱশ্যে, নিৰ্বিকল্প ৰূপত নহয়। ক'ৰবাত ছুটা-এটা পৰ পোনাই এঙতেই দুলাউ প্ৰভৃতিৰ জন্ম বুলি অনুমান কৰিব পাৰি।

অসমীয়া ছন্দৰ বুৰঞ্জীত চৰ্ঘাৰ ছান্দসিক ৰূপৰ প্ৰভাৱ স্পষ্টপ্ৰসাৰী। প্ৰথমতে, লঘু-গুরু দলৰ সুনিৰ্দিষ্ট গণ-সংযোজনৰ ৰীতিটো আঁতৰাই চৰ্ঘাৰ ছন্দয়েই অসমীয়া ছন্দক মুক্ত বিস্তাৰৰ ৰীতিটো শিকালে। দ্বিতীয়তে, চৰ্ঘাৰ ছন্দতে চৰণেই ছন্দৰ প্ৰাথমিক বিভাগ হোৱাৰ ৰীতিটো পৰিত্যক্ত হ'ল, তাৰে খেও ধৰি অসমীয়া ছন্দত পৰ্ব ছন্দৰূপৰ প্ৰাথমিক বিভাগৰূপে গৃহীত হ'ল। তৃতীয়তে, চৰ্ঘাৰ ছন্দতেই অসমীয়া ছন্দই তাৰ যুগ-যুগান্তৰলৈ প্ৰবাহিত ছন্দসজ্জাৰ প্ৰধান সাঁচকেইটা—পযাৰ, ছবি আৰু দুলাউ—বিচাৰি পালে। চতুৰ্থতে, চৰ্ঘাৰ ছন্দত গুরু দলৰ বৈকল্পিক সংকোচন আৰু শব্দৰ অন্তঃস্থ ৰুদ্ধদলৰ প্ৰায় নিৰ্বিকল্প সংকোচনৰ প্ৰৱণতা দুটাই অসমীয়া ছন্দক তাৰ ঘৰুৱা ভাষাৰ ছন্দৰীতিটোৰ

আভাস দিলে। স্পষ্টকৈ ক'বলৈ হ'লে, প্ৰাচীনতম অসমীয়া ছন্দৰীতি যোগিক চৰ্ঘাৰ ছন্দৰে প্ৰত্যক্ষ পৰিণতি। অৱশেষত, অসমীয়া ছন্দত আনকি মৌখিক ৰচনাবোৰতো অন্ত্যমিলৰ প্ৰতিপত্তি চৰ্ঘাৰ ছন্দৰে গৰিমামণ্ডিত যুগোষ্ঠীৰ অৱদান।

গ মিশ্ৰ-অসমীয়া ছন্দ

চৰ্যাসমূহৰ ৰচনাকাল ওৰ পৰাৰ পাচত প্ৰায় চাৰি শ বছৰৰ এক বিৰাট শূন্যতাৰ ব্যৱধান। এই সময়ছোৱাত ৰচিত সাহিত্যিক নিদৰ্শন একাধাৰে দুপ্ৰাপ্য আৰু অন্ততঃ দুটা প্ৰাদেশিক ভাষাৰ উমৈহতীয়া দাবীবুদ্ধ সম্পত্তি। সিবিলাকৰ ভিতৰত 'শ্ৰীকৃষ্ণ-কৌৰৱ' নামৰ পুথিখনত সমান্তৰাল ৰূপত প্ৰাক-বাংলা আৰু প্ৰাক-অসমীয়া ভাষাৰ প্ৰয়োগ বিশেষভাৱে উল্লেখনীয়।^{১৫} আকৌ, এগৰাকী থাণ্ডানাৰ লিপিতৰবিদৰ মতে, ইখনৰ ৰচনাকাল খৃ ১৩৮৫ চনৰ পৰা আগবাঢ়ি অহা সম্ভৱ নহয়।^{১৬}

যিধেই কি নহওক, ছন্দ-বুৰঞ্জীৰ ফালৰ পৰা ইখনৰ ছান্দসিক বৈশিষ্ট্য অতি মহত্বপূৰ্ণ। ইখনত এহাতে যেনেকৈ সংস্কৃত তথা প্ৰাকৃত ছন্দৰীতিত স্বীকৃত যাত্ৰা-সংস্থাপনৰ অৱশেষ-মূৰ্ছনাৰ অস্তিত্ব অল্পভূত হয়, আনহাতে তেনেকৈ চৰ্ঘাৰ ৰীতিৰে লঘু-গুৰুৰ স্থিতিস্থাপকতা আৰু পৰৱৰ্তী কালৰ অসমীয়া যোগিক ৰীতিৰ মুক্তদল আৰু শিথিল ৰুদ্ধদলৰ ব্যাপ্তিমূল্যবোৰ ব্যৱহাৰ ফটফটীয়া হৈ আছে। ছন্দৰূপৰ এই সম্মিলিত অৱস্থানৰ ঐক্যতান তলৰ দৃষ্টান্তটোৰ স্মৰক তিনিটাত অতি স্পষ্টৰকৈ অল্পভূত হয় :

$\begin{array}{c} \text{॥} \quad \text{॥} \quad \text{॥} \\ \text{নীল জলদসম} \mid \text{কুতল ভাৰা} \\ \text{—} \quad \text{—} \quad \text{—} \quad \text{—} \quad \text{—} \quad \text{—} \\ \text{বেকত বিজুলি শোভে} \mid \text{চম্পক মালা} \\ \text{—} \quad \text{—} \quad \text{—} \quad \text{—} \quad \text{—} \quad \text{—} \\ \text{শিসত শোভএ তোৰ} \mid \text{কামসিন্ধুৰ} \\ \text{—} \quad \text{—} \quad \text{—} \quad \text{—} \quad \text{—} \quad \text{—} \\ \text{প্ৰভাত সমএ যেন} \mid \text{উষি গেল সূৰ} \\ \text{—} \quad \text{—} \quad \text{—} \quad \text{—} \quad \text{—} \quad \text{—} \\ \text{ললাটে তিলক য়েহু} \mid \text{নব শশিকলা} \\ \text{—} \quad \text{—} \quad \text{—} \quad \text{—} \quad \text{—} \quad \text{—} \\ \text{কুণ্ডলমণ্ডিত চাক} \mid \text{শ্ৰৱণযুগলা} \end{array}$

(দান খণ্ড, ৩৪১)

১৫ Sunitikumar Chatterjee, Origin and Development of Bengali Language, p 140

১৬ Rakhaladas Banerjee, The Origin and development of Bengali Script, p 64

ইয়াৰ প্ৰথমটো স্তৱকত সংস্কৃত ছন্দৰ ৰীতিৰে লঘুদলত এক মাত্ৰা আৰু গুৰুদলত দুই মাত্ৰাকৈ সংস্থাপিত হৈছে। মাথোন দ্বিতীয় চৰণত চৰ্ঘাৰ ৰীতিৰে তিনিটা গুৰুদল সংকুচিত হৈ পৰিছে। দ্বিতীয়টো স্তৱকত অসমীয়া মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰ আৰ্হিৰে প্ৰতিটো মন্তদলৰ এক মাত্ৰা আৰু প্ৰতিটো কুন্তদলৰ দুই মাত্ৰা স্থিৰ-নিৰ্দিষ্ট। তৃতীয়টো স্তৱকত অসমীয়া যোগিক ৰীতিৰ আৰ্হিৰে শব্দৰ অন্তঃস্থ কুন্তদলবোৰ বিকল্পে একমাত্ৰিক। ধাৰণা হয়, অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দ-সৰস্বতী সংস্কৃত তথা প্ৰাকৃত ছন্দৰ শিখৰলোকৰ পৰা অসমীয়া মাত্ৰাবৃত্তৰ ওপৰত চকু ফুৰাই এইটো খটখটিয়েদিযেই নামনিৰ অসমীয়া যোগিক ছন্দৰ সমভূমিল নামি আহিছিল।

মিশ্ৰ-অসমীয়া ভাষাৰ এই পুথিখনতে আমি পোনৰবাৰৰ বাবে পৰৱৰ্তী কালৰ পৰিচিত আৰু কেইটামান নতুন ছন্দসজ্জা লগ পাম। সিবোৰৰ দৃষ্টান্ত।

১ নেআলি সেআলি | মাহুলী বিকসে

তোজাৰ মধুৰ | ঈসত হাসে

২ আমি দেৱ | শ্ৰীহৰি

মথুৰাতে | অৱতৰি

৩ নিতি জাএ | সৰ্বাক্স-সুন্দৰী

বনপথে | মথুৰা নগৰী

এয়া একাৱলী (৬ ৫), ঝুমুৰা (৪ ৪) আৰু দিগক্ষৰা (৪ ৬)ৰ নিদৰ্শন। ইবিলাকৰ বাহিৰেও লেছাৰি (১০ ১০ ১৮), চৌপদী (৮ ৮ ৮ ৬) ইত্যাদি ছন্দসজ্জাবোৰো নিদৰ্শন পুথিখনত প্ৰচুৰ। এই সকলোবোৰ ছন্দসজ্জা পৰৱৰ্তী যুগৰ কবিসকলৰ বাবে অতি ঐৰ্ষ্যপূৰ্ণ ৰসৰ ভাণ্ডাৰ হৈ পৰিছিল।

ঘ নৱোজ্জ্বল যুগৰ ছন্দসাধনা

বিপ্লৱ অসমীয়া ছন্দৰ বুৰঞ্জীৰ ছৰাবদলিতে যিটো প্ৰাক-শংকৰী যুগ, সেই যুগৰ ছন্দসাধনা সম্পৰ্কে মাথোন এবাৰ কথা ক'লেই যথেষ্ট হয়। 'পূৰ্বকবি অপ্ৰমাদী মাধৱ কন্দলি আদি'ৰ কাব্য-প্ৰতিভা যিদৰে যিমান বেচি মৌলিক তাতকৈ বহু বেচি সৌন্দৰ্য-ৰূপময়, ছান্দসিক-প্ৰতিভাও সেইদৰে যিমান বেচি অল্পশীলনলক্ষ তাতকৈ বহু বেচি পৰিশীলিত। মাত্ৰ এটা ছন্দৰীতি যোগিক আৰু মাত্ৰ তিনিটা ছন্দসজ্জা—পয়াৰ, ছবি

আৰু ঢলডী, কিন্তু সেই সীমিত ঘেৰটোৰ ভিতৰতে ছান্দসিক সৌন্দৰ্য শতধাৰে বিচ্ছৰিত আৰু অসুৰন্ত ৰূপময়। তাৰে তিনিটা দৃষ্টান্ত :

- ১ দুয়ো কথা শুনিবাৰ | মোৰ মনে লাগে
তথাপিভো বাম-কথা | শুনিযোক আগে
(হৰিবৰ বিপ্ৰ, লৱ-কুশৰ যুদ্ধ)
- ২ শংখিনী চিত্ৰিনী নাৰী পদ্মিনী হস্তিনী আদি
ত্ৰিভুৱনে যতেক স্তম্ভৰী
দিগ্বিজয়ত সাজি দেৱান্নৰ-ৰণে আজি
লংকেশ্বৰে আনি আছে হৰি
(মাধৱ কন্দলি, বামাষণ)
- ৩ আম জাম চাম আতি অভিৰাম
শাল ভাল ভাল দেখি
লাগিছে কণ্টকী ফুলিছে কেতেকী
ফুল মধ্যে যাক লেখি
(কবিৰত্ন সৰস্বতী, শকুন্তলা)

যৌগিক ৰীতিৰে যাত্ৰা-সংস্থাপনত এনেবোৰ স্তৱক ক্ৰটিশূন্য। অনুমান কৰিব পাৰি, এইসকল কবিৰ হাততে অসমীয়া ছন্দৰ যৌগিক ছন্দৰীতিয়ে তাৰ পৰিপূৰ্ণ ৰূপৰ সামগ্ৰ্য্য বিচাৰি পালে।

অৱশ্যে, ছটা-এটা অকলশৰীয়া নিদৰ্শন তেওঁলোকৰ ৰচনাৱলীত নোহোৱা নহয়, য'ত যৌগিক ৰীতিৰ নিয়মৰ ব্যতিক্ৰম কেতিয়াবা ছন্দ-সচেতন ৰূপ-কুহৰত নপৰাকৈ নেথাকে। উদাহৰণস্বৰূপে :

- ১ সমস্ত ৰসক কোনে | জানিবাক পাৰে
↑
পখীসৰ উৰয় যেন | পথা অহুসাৰে
(মাধৱ কন্দলি, বামাষণ)
- ২ কাহাৰো হৰিষ পদে | শ্লোক এক গৈল
↑
কাহাৰো হৰিষ বিপ্ৰ- | ৰিত লজ্জা থৈল
(হৰিবৰ বিপ্ৰ, অশ্বমেধ-যজ্ঞ)

প্ৰথমটো শুদ্ধকৃত শব্দপ্ৰাস্তিক ৰুদ্ৰদলৰ সংকোচন যিদৰে যোগিক ৰীতিৰ অন্তৰ্ভুক্ত নহয়, দ্বিতীয়টো শুদ্ধকৃত শব্দৰ অন্তঃস্থ ৰুদ্ৰদলৰ সম্প্ৰসাৰণো সেইদৰে ৰীতিসিদ্ধ নহয়। তদুপৰি, ইয়াৰ অসমমাত্ৰিক গতিভংগী আৰু তাৰ ফলশ্ৰুতি স্বৰূপ অন্তঃচ্ছেদন^{১১} পয়াৰৰ সূত্ৰকৰ অন্মকুল নহয়।

তাৰ পৰৱৰ্তী বগটো, যিটো যুগ নৱোন্মেষ যুগ বুলি চিহ্নিত, একান্ত ভাৱেছন্দোপ্তক শংকৰদেৱৰে যুগ বুলি ক'ব পাৰি। সিজনাৰ শ্ৰাযী অৱদানসমূহৰ আলোচনা কৰাৰ আগতে এয়াৰ কথা উল্লেখ কৰি থোৱা সমীচীন, সিজনাৰ প্ৰথম জীৱনৰ কাব্য-সাধনাত যোগিক ৰীতিৰ প্ৰয়োগত দুই-এক শিথিলতাৰ উদাহৰণ বৰ বিৰল নহয়। দৃষ্টান্তস্বৰূপে

- ১ ক্ৰুৰ অক্ৰুৰ | ভৈলা বৈৰী
জীৱ কাটি নেয | কেন কৰি
(কংস বধ)
- ২ মালী স্তমালী দুযো | গৈলা যমপুৰ
দেখি নিশৱদ ভৈলা | যতক অসুৰ
(অমৃত মথন)
- ৩ স্তম্ভদ বুলিয়া দুনাই | দুনাই দেওঁ হাক
মোত বিনা নভজিবা | অগ্ন দেৱতাক
(ভক্তি প্ৰদীপ)

উল্লেখযোগ্য, অহুশীলনৰ দীঘল বাট পাৰ চৈ অহাৰ পাচত শংকৰদেৱে যোগিক ৰীতিৰ স্পন্দনবৈশিষ্ট্য এনেদৰে আয়ত্ত কৰি লৈছিল যে, পৰিণত বয়সৰ ৰচনাৱলীত এই ধৰণৰ মাত্ৰায়ুক্তভংগিমি বিস্তৃষ্টি ৰুদ্ৰদল আৰু স্বৰয়ুক্তভংগিমি শব্দপ্ৰাস্তিক ৰুদ্ৰদলৰ সংকোচন সম্পূৰ্ণৰূপে বিৰল হৈ উঠিছিল। আনহাতে, দ্বিতীয়টো দৃষ্টান্তৰ নিচিনা সূক্তদলৰ ঔকমাত্ৰিক দৈৰ্ঘ্যৰ প্ৰৱণতাও নোহোৱা হৈ পৰিল, তেনেকুৱা প্ৰৱণতাৰ আভাস থকা ছন্দকো তেওঁ যোগিকৰ ৰাজ্যৰ পৰা প্ৰেত-মাত্ৰায়ুক্ত ৰীতিৰ ৰাজ্যলৈ স্থানান্তৰিত কৰিবলৈ ধৰিলে।

ছন্দোপ্তক শংকৰদেৱৰ ছন্দসাধনাত এইখিনি ব্যত্যয়ধৰ্মী সীমাবদ্ধতাৰ কথা এই কাৰণেই উল্লেখ্য হৈ থোৱা হ'ল যে, তাৰ পাচতহে অসমীয়া ছন্দ-জগতলৈ সিজনাৰ বিপুল অৱদানৰ কথা চকুত কোনো মোহৰ অঙ্কন নসন্ধানকৈ আলোচনা কৰিব পাৰি।

অ শংকৰদেৱৰ ছন্দসজ্জা-অৱেষেণ

যৌগিক ছন্দৰীতিৰ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ ছন্দস্পন্দ তেওঁৰ শ্ৰুতিচেতনাত স্পষ্ট হৈ উঠাৰ লগে লগে শংকৰদেৱৰ কাৰণে বাকী ব'ল মাথোন সেই ছন্দৰীতিৰ মাধ্যমত চিনাকি ছন্দসজ্জা-বিলাকৰ স্পন্দনবৈচিত্ৰ্য উদঙাই ধৰা। তেওঁৰ পুৰুষী কবিসকলে তেওঁৰ যুগলৈ এৰি থৈ গৈছিল মাথোন তিনিটা ছন্দসজ্জা—পযাৰ, তুলডী আৰু ছবিৰ ঐতিহ্য। লগতে ছেগা-চোৰোকাটক পোৱা গৈছিল, যুমুৰা (৪ ৪), দিগক্ষৰা (৪ ৬) আৰু একাবলী (৬ ৫)-ৰ তাকৰীয়া নিদৰ্শন। এই সকলোবোৰ ছন্দসজ্জাতে তেওঁ প্ৰয়োগ কৰা কৌশলটো আছিল, দ্বিমাট্ৰিক গতিৰ ছন্দপ্ৰবাহত ত্ৰিমাট্ৰিক শব্দৰ যাত্ৰাধিক নিয়োজনেৰে তাত গীতময়তাৰ সঞ্চাৰ কৰা, আৰু সেইদৰে ত্ৰিমাট্ৰিক ছন্দপ্ৰবাহত দ্বিমাট্ৰিক শব্দৰ বিস্তাৰিত প্ৰয়োগেৰে তাৰ তৰলিত প্ৰবাহক কিছু নিয়ন্ত্ৰিত কৰা। ইয়াৰ ভিতৰতে একাবলীৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁ এটা বেলেগ ধৰণৰ উপায়ো গ্ৰহণ কৰিছিল।

নক'লেও হ'ব, একাবলীত পৰ্ববন্ধৰ ৰূপকল্পটো হ'ল ৬ ৫ বিস্তাৰ। কিন্তু, শংকৰদেৱৰ ৰচনাৱলীত প্ৰায়েই এইটো ছন্দসজ্জাত ৫ ৬ বিস্তাৰৰ শব্দ সংযোজন পৰিলক্ষিত হয়। এনেকুৱা পদৰ পৰিমাণ ইমান বেচি সৰহীয়া যে, সিবিলাকক মাথোন অন্তঃছেদনৰ ব্যত্যয় বুলি ক'বলৈয়ো টান। আনহাতে, সিবিলাকক মাথোন যতিবিলোপ বটুছে বুলি কৈয়ো সাৰিব নোৱাৰি। কাৰণ, ষড্‌মাট্ৰিক ছন্দই কাচিংহে যুগপৰাৰ ভাৰ সহিব পাৰে। সমস্তাটো সলসলীয়া কৰিবলৈ হ'লে, পোনতে কেইটামান একাবলীৰ চৰণ পঢ়ি ল'ব লাগিব।

| | |
|--------------------------------|-------|
| আপুনি গাবন গীত মোহন | ৬ ৫ |
| ফুৰন্ত ৰঞ্জি দিবা বৃন্দাবন | ৫ ৬ |
| যমুনা বালি দেখি স্নেহামল | ৫ ৬ |
| পদ্মগন্ধী বাটে আতি শীতল | ৬ ৫ |
| গোপীগণ লৈয়া নামিলা তাত | ৬ ৫ |
| কৰিলা ক্ৰীড়া ক্লেশ অসংখ্যাত | ৫ ৬.১ |

(বাস-ক্ৰীড়া)

ইয়াৰ ৫ ৬ গাঁথনিৰ চৰণকেইটাত যতিৰ অৱস্থান পঞ্চম যাত্ৰাৰ পৰা ষষ্ঠ যাত্ৰালৈ স্থানান্তৰিত কৰি সিবোৰক ৬ ৫ ৰূপকল্পৰ একাবলী কৰাৰ প্ৰচেষ্টা নিফল। দ্বিতীয় আৰু ষষ্ঠ চৰণ দুটাত ই নিফলেই নহয়—অদম্ভৰো। কাৰণ, সেয়ে হ'লে যতিৰ অৱস্থান নিৰূপিত হ'ব একোটা ক্লেশদলৰ অন্তত আৰু তাৰ অনিবাৰ্য পৰিণতিস্বৰূপে প্ৰতিটো

কল্পদণ্ডেই দুই মাত্ৰাকৈ দাবী কৰি বহিব। নক'লেও হ'ব, সেই দাবী পূৰণ কৰিবলৈ গ'লে ছন্দৰ বাক্কোনেই সূকীয়া হৈ পৰিব।

প্ৰশ্ন উঠে, এয়া যদি অসমীয়া ছন্দৰ এক মৌল নীতি স্তৰকৰ ভিতৰৰা প্ৰতিটো চৰণৰ পৰ্বসমূহৰ দৈৰ্ঘ্য সমান হোৱাটো বিশেষকৈ যতি প্ৰান্তিক ছন্দত একান্ত প্ৰয়োজনীয়, তেনেহ'লে শংকৰদেৱে এই পোন:পুনিক ব্যতিক্ৰম সত্ত্বেও ছন্দৰ সৌম্য কেনেকৈ ৰক্ষা কৰিছিল? দৰাচলতে, শংকৰদেৱে একাৱলীৰ ৬৫ ৰূপকল্পত বিহুস্ত বহিৰাকৃতিৰ প্ৰবন্ধনাময় ৰূপটো অতি সূন্দৰকৈ ধৰিব পাৰিছিল। দৃষ্টিক ফাকি দিব পাৰিলেও শ্ৰুতিক ফাকি দিব নোৱৰা কথাষাৰ হ'ল, একাৱলীৰ অন্ত:স্পন্দ ৬৬ ৰূপকল্পৰহে অনুগামী—ঠিক যেনেকৈ পয়াৰৰ অন্ত:স্পন্দ ৮৮ ৰূপকল্পৰ অনুৱৰ্তী। পয়াৰৰ নিয়মিত চৰণৰ শেষ পৰ্বটোৰ অন্তত যেনেকৈ পৰিশীলিত কঠৰ আবৃত্তিত দুটা মৌনমাত্ৰাৰ অস্তিত্ব অনুভূত হয়, একাৱলীৰো নিয়মিত চৰণৰ শেষ পৰ্বটোৰ অন্তত ঠিক তেনেকৈয়ে এটা মৌনমাত্ৰাৰ অৱস্থিতি অনুপেক্ষণীয়। তৎকথাৰ এই গোপন বহুস্তৰ উমান পাঠিছিল কাৰণেই শংকৰদেৱে এইদৰে ইমান সঘনাই ৫৬ ৰূপকল্পৰ চৰণ ৬৫ ৰূপকল্পৰ সঁচত ঢালি সূমুৱাই লৈছিল। একাৱলীৰ বহিৰাকৃতিটো তেওঁৰ ছন্দচেতনাত অপূৰ্ণপদী চৰণৰ ৰূপ হিচাপেই ধৰা দিছিল বুলিয়েই তেওঁ ইয়াৰ ভৱপুৰ ৰূপটোকো আদৰি ল'বলৈ সংকোচ নকৰিছিল। তাৰে এটি দৃষ্টান্ত তলৰ স্তৰকটোৰ তৃতীয় চৰণটো :

যিহেতু সবাবো | মাত্ৰ আশ্ৰয় ।
কাহাতো হস্তে । | নাহি পৰাজয়
কন্দল লগাই | আসম্বাৰ মেলে
পৃথিৱীৰ ভাৰ | হৰিবো হেলে ।

(শ্ৰীকৃষ্ণৰ বৈকুণ্ঠ প্ৰয়াণ)

উল্লেখ নিশ্চয়োজন, ষষ্ঠীয়টো চৰণত মৌনমাত্ৰাৰ অৱস্থান পূৰ্বযতিৰ সীমাৰ পৰা আঁতৰাই আনি মধ্যযতিৰ সীমাত স্থাপন কৰি লৈছিল। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, শংকৰদেৱৰ হাতত একাৱলীৰ ছন্দসজ্জাই এক অপূৰ্ণ ৰূপগত স্থিতিস্থাপকতা আৰু ধ্বনিগত বৈচিত্ৰ্যৰ ঐশ্বৰ্য লাভ কৰিলে। টলকি চালেই উমান পোৱা যায়, এইপাট সোণৰ সঁচাৰকাঠিৰেই কেইবাশতিকাও পাৰ হৈ আহি হুবহুৰ আলফুলীয়া হাতে “ওহৰ-তীৰ্থ”ৰ অমৰ ছন্দ-ভাণ্ডাৰৰ দুৱাৰ খুলিছিল। সেই ছন্দ এডোখৰ দুলাঙী আৰু এডোখৰ একাৱলীৰ মিহলি মিটে নহয়। সেয়া দৰাচলতে একাৱলীৰেই এক মধুৰ ৰূপান্তৰ।

এজন অতি শ্ৰেষ্ঠ শিল্পী হিচাপে ছন্দশিল্পৰ ক্ষেত্ৰত শংকৰদেৱৰ শ্ৰেষ্ঠতম কৃতিত্বৰ পৰিচয় পোৱা যায়, কেইবাটাও সম্পূৰ্ণ অভিনৱ ছন্দসজ্জাৰ আৱিষ্কাৰত। স্বৰ্ণমোগ্য যে শংকৰদেৱে তেওঁৰ পূৰ্বস্বৰীসকলৰ ৰচনাৱলীৰ ক’তোৱেই সেই নতুন ছন্দসজ্জাসমূহৰ আনকি ছ্যাময়া আভাসো বিচাৰি পোৱা নাছিল। যিহেতু তেওঁ সংস্কৃত পিংগলশাস্ত্ৰৰ লগত অতি গভীৰ ধৰণেৰেই পৰিচিত আছিল, যাৰ প্ৰমাণ পোৱা যায় তেওঁৰ নাটসমূহত সন্নিৱিষ্ট সংস্কৃত শ্লোকবোৰৰ ৰচনাত, সেইবাবেই ভবাৰ থল নাই যে, তেওঁ এই নতুন ছন্দসজ্জাসমূহৰ অনুপ্ৰেৰণা সংস্কৃত ছন্দৰ পৰাই সংগ্ৰহ কৰিছিল। দৰাচলতে, ইবিলাক তেওঁৰ অতি বিৰল নিজস্ব ছান্দসিক প্ৰতিভাৰ অনবদ্য ফলশ্ৰুতি। গোটেই প্ৰক্ৰিয়া-টোৱেই হ’ল, চিত্ৰশিল্পীয়ে ৰঙৰ লগত ৰং মিহলাই সৃষ্টি কৰা নীলচীয়া অথবা ৰঙচুৱা ইত্যাদি গোণ ৰঙৰ আৱিষ্কাৰ লেখীয়া। কিন্তু, চিত্ৰশিল্পীৰ কল্পনা তাতেই থমক নৰয়, তেওঁ সেইবোৰ গোণ ৰঙৰ লগত গোণ ৰং মিহলাই হাইঠাবুলীয়া অথবা মিঠা-হেঙুলীয়া ইত্যাদি ছাঁ-ৰঙৰ সৃষ্টি কৰি সিবোৰৰ আলংক্ৰীয়া সমাৱেশেৰে ছবিৰ বুকুত অপূৰ্ব মাষাৰ ইন্দ্ৰজাল ৰচনা কৰে। ছন্দশিল্পী হিচাপে শংকৰদেৱে চিত্ৰশিল্পীৰ ৰং ফুটাই তোলাৰ সেই পদ্ধতিটোৰে অনুসৰণ কৰিছিল। সেয়েহে, তেওঁৰ ৰচনাত সূক্ষ্ম ৰসকপৰ সঁহাৰি জনাব পৰাকৈ সমানে সূক্ষ্ম ধৰণৰ কাৰুকাৰ্যপূৰ্ণ ছন্দসজ্জাৰ গাঁথনি দেখিবলৈ পোৱা যায়।

তেওঁৰ অভিনৱ ছন্দসজ্জাসমূহৰ ভিতৰত পোনতে ‘গুণমালা’ৰ কুসুমমালাৰ নামটোকে মনত পেলাবলগীয়া হয়। ‘ভাগৱত পুৰাণ’ৰ হাতী মাৰি ভূকাকত ভৰোৱাটোৱেই অসাধ্যসাধন। কিন্তু, তেওঁ সেই প্ৰত্যাখ্যানৰ উত্তৰটো কেৱল তেওঁৰ বিশাল পাণ্ডিত্যেৰেই দিয়া নাছিল, অসামান্য ছান্দসিক প্ৰতিভাৰেও দিছিল। কাব্যখনৰ ছন্দ-মাধ্যমস্বৰূপে তেওঁ সৃষ্টি কৰি ল’লে, তাৰ আগতে কোনোৱেই নভবা বিপৰ্বক ৰঙমাজিক ছন্দৰ বিপংক্তিক ৰূপ এটা। দৃষ্টান্ত নিদিলেও হয় :

তুমি নিৰঞ্জন | পাতক ভঞ্জন

দানৱ গঞ্জন | গোপিকা ৰঞ্জন

(গুণমালা)

এয়া যেন সঁচাচিঠিকৈয়ে এখাৰি অতি চমক জগোৱা সঁজাল ৰূপৰ ৰংচঙীয়া ফুলৰে মালা। মাথোন প্ৰতিটো ফুলৰ পাপৰিবিলাকৰ সংখ্যাবোৰেই সমান নহয়, মালাখাৰ গাখি উলিয়াওঁতে তাৰ নিপুণ মালীয়ে নিৰূপিত সংখ্যাৰ ফুলৰ থোপাৰ অন্তৰে-অন্তৰে মিলৰ চিনাকিৰে একোটাকৈ থোপা-গাঁঠি দি লৈছে, যাতে কোনোপাহ ফুলেই সোলোক-

ঢোলোক হৈ নপৰে। যি কোনো ষডমাত্ৰিক ছন্দৰেই এক অপৰূপ গীতময়তা থাকে, গতিকে যেতিয়া তাৰ পৰ্ববিলাকো মিলৰ খেও ধৰিহে চলে, তেতিয়া সি কাণৰ কাষত ছন্দৰ নূপুৰ-ধ্বনিৰে ৰুণজুনাই উঠিবলৈ লয়। শংকৰদেৱে তাতে অন্তৰ্গত অন্তৰ্গত যোগান ধৰি গীতময়তাৰ সোণত স্তৱগা চৰাই এইটো ছন্দসজ্জাক অসমীয়া ছন্দ-ইতিহাসৰ এক অদ্বিতীয় ৰসৰ ভাণ্ডাৰ কৰি তুলিলে।

ইয়াৰ পাচত, তেওঁৰ বহু যত্নকৈ কৰা আৰু বনপোৰা জুইৰ পৰা ৰক্ষা পোৱা এমুঠি মাথোন বৰগীতৰ এটিত আন এবিধ ছন্দসজ্জাৰ এটি একাধাৰে অকলশৰীয়া আৰু আপুৰুগীয়া নিদৰ্শন পোৱা যায়। সত্যনাথ বৰাই এইবিধ ছন্দসজ্জাৰ নাম হংসমালা বুলি কৈছে। তেওঁ ইয়াৰ সংজ্ঞাটো এইদৰে বান্ধি থৈ গৈছে, “এই ছন্দত দুফাঁকি কথা থাকে। প্ৰত্যেক ফাঁকিত ১৮ টাকৈ আখৰ থাকে আৰু দুফাঁকিৰ শেষ আখৰ মিলে।”^{১৮} কিছানদাসত ৰীতিৰে সেই কথাষাৰ পঢ়িলে অৰ্থাৎ ওলাবগৈ, দ্বিপংক্তিক অন্ত্যমিলেৰে ই এবিধ ত্ৰিপৰিক ৰূপত বিধৃত ষডমাত্ৰিক ছন্দসজ্জা। খুব সম্ভৱ, ছন্দোক্তক শংকৰদেৱৰ মানস-পটত এইবিধ ছন্দসজ্জাৰ ৰূপটো ভাহি উঠিছিল, এটি অতিৰিক্ত পৰ্বৰে সৈতে কুস্তমমালাৰ বিস্তাৰিত ৰূপত—মাথোন তাৰ পৰমিলবোৰৰ চিন মাচ পেলোৱা হ’ব। তাৰে দৃষ্টান্ত.

দিৱসে বিষয় | বিষাকুল নিশি | শয়নে গোৱাই

মনে ধন খুজি | বিমোহিত তেৰি | আৰতি নাপাই

(বৰগীত ১৪)

উল্লেখযোগ্য যে, শংকৰদেৱে যথেষ্ট সংগত কাৰণতহে ইয়াত পৰ্বমিলৰ অলংকৰণ বাদ দিছিল। ইয়াৰ ত্ৰিপৰিক নিৰ্মাণশৈলীৰ চলচঞ্চল ৰূপত ছন্দৰ প্ৰবাহ এনেদৰেই তৰলিত গীতময়, সেয়ে বহিৰংগৰ অলংকৰণেৰে আৰু বেচি মিঠাসুৰীয়া কৰি তুলিলে ছন্দ কেৱল ফেনিল ধ্বনিময় হৈ পৰাৰ আশংকা। যি কি নহওক, এইবিধ ছন্দসজ্জা নিৰ্মাণত ইমান অধিক পৰিমাণৰ ৰূপদক্ষ শিল্প-চাতুৰ্যৰ প্ৰয়োজন হয় যে, সমগ্ৰ অসমীয়া কাব্য-সাহিত্যৰ ইতিহাসত ইয়াৰ দ্বিতীয় এটা নিদৰ্শন সম্পূৰ্ণ চাৰি শতিকাৰ পাচৰ কবিতা এটাতহে পোৱা যায়। সেই কবিতাটো হ’ল, লক্ষ্মীধৰ শৰ্মাৰ ‘মৰণ দেৱতা’।

হয়তো শংকৰদেৱে নিজেও উমান পোৱা নাছিল, সেইটো ছন্দসজ্জা তেওঁৰ এক নতুন আৱিষ্কাৰ। নহ’লেবা, তেওঁ ড’ৰক লৈছিল, ছন্দটো দেখোন কোনোপিনৰ পৰাই ছন্দ-ব্যাকৰণে বিচৰা ‘পত্ৰং চতুষ্পদী’ৰ আদৰ্শটো ধৰি ৰখা নাই। আমি লক্ষ্য কৰিছোঁ,

ওপৰৰ বৰগীতটোৰ পাচৰ চৰণসমূহ হংসমালা (৬ ৬ ৬)ৰ গাঁথনিত নাই। তাৰ সলনি তেওঁ আকৌ আগৰ কবিসকলে চিনি নোপোৱা সাঁচ এটাতহে কথাখিনি সাঁচি থৈছে। সেইটো আৰু এটা বেলেগ ছন্দসজ্জা, তাৰ নাম ল-গি তুলতী অথবা তৰল ত্ৰিপদী —৬ ৬ ৯ ৰূপকল্পৰ প্ৰকৰণ। তাৰে দৃষ্টান্ত।

জদয কমলে | হৰি বৈঠহ | চিস্তো চৰণ না তোৰ
কৰল গৰল | যৈচ ভোজন | হামু অমিয়া হেৰি
পৰম মুকথ | হামু মাধৱ | একু ভকতি নজানা
দাস দাস | বুলি তাৰহ | এহ শঙ্কৰ ভান্না

উপৰৱৰ্তকৈ চালে, এয়া হংসমালাৰেই অতিৰিক্ত তিনি মাত্ৰাৰ বিস্তাৰণ যেন লাগে। ছান্দসিকৰ দৃষ্টিৰে চালে কিন্তু উমান পোৱা যায়, ই হংসমালাতকৈ তুলতীৰবহে ওচৰৰ ছন্দ। নক'লেও হ'ব, ইয়াৰ ৰীতিটোও মাত্ৰাবৃত্তৰ, মাজে মাজে সংস্কৃত ছন্দৰ লবুগুৰু মাত্ৰাভেদৰ টাট এটাও পৰিছে। যি কি নহওক, এইটো ছন্দসজ্জাযো যৌগিকত তাৰ ঘৰ বিচাৰি পাওঁতে সেই একে চাৰি শ বছৰ লাগিল। উল্লেখ কৰি থ'ব পাৰি, সেয়া ঘটিল তিনিজন কবি-ছন্দশিল্পী চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা, ডিম্বেশ্বৰ নেওগ আৰু ৰত্নকান্ত বৰকাকতীৰ কবিতাত।

শংকৰদেৱৰ ছন্দ-প্ৰতিভাই বিচাৰি পোৱা আন এবিধ ছন্দসজ্জা হ'ল, পাঞ্চালী। ইয়াৰ বৈশিষ্ট্য এইখিনিতেই যে, ইয়াৰ প্ৰতিটো দ্বিপংক্তিক স্তৱকৰ চৰণ দুটাৰ দৈৰ্ঘ্য অসমান। ফঁহিয়াই চালে দেখা যায়, পৰমিলযুক্ত হংসমালাৰ চৰণৰ লগত পয়াৰৰ এটি চৰণ মিলিয়েই ইয়াৰ একোটা অসমপংক্তিক স্তৱকবন্ধ। আকৌ, মিলৰ আদৰ্শৰ ফালৰ পৰা ই কুসুমমালাৰ লেখীয়া। পৰ্বৰ সৈতে পৰ্বৰ, পৰ্বৰ লগত চৰণৰ, আৰু চৰণৰ লগত চৰণৰ অন্ত্যমিলেৰে ই যেনিবা সৰ্বমিলযুক্ত স্তৱক। এই অপূৰ্ব মধুময় ছন্দসজ্জাটোৰ এটি দৃষ্টান্ত এয়া :

গোপনীয় সন্ধ | বচাবন্ত ঢঙ্গ | হেৰি ভ্ৰতঙ্গ ॥
ৰমণীক মনোৰথ | পূৰল অনঙ্গ ॥

(পত্নীপ্ৰসাদ)

পাঁচোটা পৰ্য্যুক্ত এইটো ছন্দসজ্জাই পাঞ্চালী। খুব সম্ভৱ, শংকৰদেৱে এই অভিনৱ ছন্দসজ্জাৰ অমুপ্ৰেৰণা তেওঁৰ সময়কালৰ অনাবৈষ্ণৱ কবিসকলৰ মাজত প্ৰচলিত পাঁচালীৰ ছন্দৰ পৰাই সংগ্ৰহ কৰিছিল। কিন্তু, তাকে তেওঁ নিজস্ব অনন্যকৰণীয় ৰূপত গঢ় দি লৈছিল। পাঁচালীৰ স্বচ্ছন্দ যুক্তছন্দই নিশ্চয় তেওঁৰ ছান্দসিক কটিক তুষ্ট কৰিব পৰা নাছিল। সেয়ে, তেওঁ তেওঁৰ আপোন ৰীতিৰে বন্ধনৰ সংযম আৰু স্পন্দনৰ উচ্ছলতা ছয়োটাৰে মাজত এক সন্মিতিবোধ বিচাৰি উলিয়ালে, লগতে মিলৰ মাধুৰ্য আৰু মিলহীনতাৰ গাভীৰ্যৰ মাজতো এক সুষম সামঞ্জস্য নিৰূপণ কৰি দিলে। প্ৰথম চৰণটোত তেওঁ ছন্দৰ ত্ৰিমাত্ৰিক গতিক মিলৰ নূপুৰ বজাই নাচোন তুলিবলৈ এৰি দিলে, আৰু দ্বিতীয়টো চৰণত দ্বিমাত্ৰিক পদক্ষেপেৰে থমকি থমকি গভীৰ ধ্বংগেৰে চৰণ বুলাবলৈ দিলে। এইদৰেই ছন্দোক্তক শংকৰদেৱে পাঞ্চালীৰ ৰূপত সংগীতৰ উৰ্মিমুখৰ চপলতা আৰু স্থাপত্যৰ দুচপিনদ্ধতাৰ মণিকাঞ্চন-সংযোগ ঘটাই এইটো ছন্দসজ্জাৰ ৰূপ দিলে।

শংকৰদেৱে অসমীয়া ছন্দভাণ্ডাৰলৈ আৰু এবিধ ছন্দসজ্জাৰ অৱিহণা যোগাই থৈ গৈছে। তেওঁ নিজে ইয়াৰ নাম থৈ গৈছে—ৰমক। ইয়াৰ অমুপ্ৰেৰণা তেওঁ ক'ৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰিছিল, সেয়া উমান অহুমানৰ উপায় নাই। নিৰ্মাণশৈলীৰ ফালৰ পৰা চালে, ইয়াক ইয়াৰ প্ৰতিটো চৰণ দুটাকৈ বিশ্লিষ্ট চৰণৰ ৰূপত পৰিৱেশন কৰা বিপৰীত গতিৰ পয়াৰ যেনেই লাগে। কিন্তু, ইয়াৰ ধ্বনিপ্ৰবাহ পয়াৰৰ দৰে সম্পূৰ্ণকৈ দ্বিমাত্ৰিক ভংগাৰ নহয়। আকৌ, ইয়াৰ দ্বিতীয়টো পৰ্বও সেইদৰে তাৰ আগৰটো পৰ্বৰ লেখীয়া ত্ৰিমাত্ৰিক ভংগাৰো নহয়। দৰাচলতে, শংকৰদেৱে এইটো ছন্দসজ্জাত ঝাপতালৰ ভংগীৰে ত্ৰিমাত্ৰিক ছন্দৰ গতিৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত দ্বিমাত্ৰিক ছন্দৰ স্থিতিশীলতাৰ ৰূপ এটোকে বিচাৰি লৈছে। আকৌ, সেই মিশ্ৰ গতিৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত মাজে মাজে বিপৰীতধৰ্মী বাকপৰ্ব স্থাপন কৰি ইয়াৰ ধ্বনি-চেতনাত অপূৰ্ব বংকাৰময় অতিৰণনৰ সৃষ্টি কৰিছে। ৰমকৰ দৃষ্টান্ত এইটো :

যুঁজে মাল বান্ধে |

ধৰি বাহ বাহ চান্দে ||

চেপি নেয কান্ধে |

কতো ভৰি ভৰি চান্দে ||

(ইন্দ্ৰ-বলিৰ গুৰু)

এইদৰেই শংকৰদেৱে পাঁচোটাৰক অতি আটকধুনীয়া ছন্দসজ্জা আৱিষ্কাৰ কৰি অসমীয়া ছন্দক জটিলতম আৰু সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম ভাববস্তুৰো মাধ্যম হিচাপে উপযোগী কৰি

তুলিলে। দুৰ্ভাগ্যৰ কথা, তেওঁৰ পাঁচত কেৱল মাধৱদেৱৰ বাহিৰে আৰু আন কোনেও নতুনতৰ ছন্দসজ্জা নিৰ্মাণ কৰি অসমীয়া ছন্দক ঐশ্বৰ্যময় কৰি তোলাৰ কথা চিন্তা নকৰিলে। তাতকৈয়ো ডাঙৰ দুৰ্ভাগ্যৰ কথা, আনকি তেওঁ দি থৈ যোৱা নতুন ছন্দসজ্জাকেইটাও কাব্য-ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰয়োগ নকৰিলে।

আ মাত্ৰাবৃত্তৰ ধীৰ উন্মোচন

শংকৰদেৱ যিহেতু সংস্কৃত ছন্দৰো কুশলী শিল্পী আছিল, তেওঁ নিশ্চয় ইয়াৰ কম্বল অসমীয়া ছন্দৰ খাতেদি প্ৰবাহিত কৰাৰ কথা চিন্তা কৰিছিল। খুব সম্ভৱ, তেওঁ ‘চৰ্যাপদ’ আৰু ‘শ্ৰীকৃষ্ণকীৰ্তন’ৰ লগত পৰিচিত হৈ ইয়াৰ প্ৰচুৰ সম্ভাৱনা সম্পৰ্কে আশ্বস্ত হৈছিল। কাৰণ, প্ৰাক-অসমীয়া আৰু প্ৰত্ন-অসমীয়া স্তৱৰ এই দুবিধ ৰচনা-নিদৰ্শনত মুক্তদলৰ বিস্তাৰণ আৰু ৰুদ্ধদলৰ সংকোচনৰ অনিয়মিত ৰূপৰ দৃষ্টান্ত যথেষ্ট পৰিমাণে পৰিলক্ষিত হয়।

শংকৰদেৱে তাকে এনেদৰে সজাই-পৰাই তুলিলে যে, তেওঁৰ ৰচনাতে সি অসমীয়া ছন্দৰ তৃতীয়টো ৰীতিৰ উন্মুকনিৰ ৰূপ লভিলে। উল্লেখযোগ্য যে, ‘শ্ৰীকৃষ্ণকীৰ্তন’ৰ ছন্দ মূলতে যোগিক ৰীতিৰহে অহুগামী আৰু তাত মাত্ৰাবৃত্ত ভংগীৰ অল্পপ্ৰবেশহে ঘটিছিল, মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ উমান তাত নাছিল।

শংকৰদেৱৰ এইলানি ৰচনাত দেখা যায়—যাক কোৱা হয় উভদল বা সামান্ত দল, সিবিলাকৰ কাল-পৰিমাণ প্ৰয়োজন অহুসৰি হ্ৰস্ব আৰু দীৰ্ঘ দুয়োটা ৰূপতে প্ৰকাশিত। খুব সম্ভৱ, তেওঁৰ ছন্দত সামান্ত দলৰ এই বৈকল্পিকতাক নিয়ন্ত্ৰণ কৰিছিল তিনিটা কথাই—সামান্ত দলৰ ধ্বনিগত দ্বৈত ৰূপ, সমকালীন ভাষাৰ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ বাক্যস্পন্দ, আৰু সংশ্লিষ্ট ৰচনাধিনিৰ ক্ষেত্ৰত অহুভূত আসঞ্জনশীল স্তৱময়তা। শেষৰটোৰ প্ৰভাৱ সম্পৰ্কে ইমানকৈ কৈ থ’ব পাৰি : শংকৰদেৱে এই ছন্দৰীতিটোৰ আশ্ৰয় লৈছিল মাথোন কেইবিধমান গীতৰ উপযোগী ৰচনাতহে। যেনে : বৰগীত, ভটিমা আৰু অংকৰ গীত। তেওঁৰ এইখোপা ৰচনাত স্তৱৰ মায়া ইমান স্পষ্টকৈ কথাৰ ভাষাত ৰঞ্জিত হৈ আছে যে, উকাঁকৈ আওৰালেও স্তৱৰ প্ৰভাৱটো আপোনোআপুনি আহি পৰে। বাকী দুটা প্ৰভাৱ সম্পৰ্কে দীঘলীয়া ব্যাখ্যা নিম্নপ্ৰয়োজন। তেতিয়াৰ ভাষাৰ ভগা-ছিগা ৰূপ এটা এতিয়াও আমাৰ ভকতীয়া ভাষাৰ কথা-বতৰাত জীয়াই আছে। সেয়া মন কৰিলেই হয়। ঠিক তেনেকৈ পৰিণীলিত কণ্ঠত স্বৰধ্বনিসমূহৰ উচ্চাৰণবৈচিত্ৰ্যও মন কৰিবলগীয়া।

ধোৰতে ক’বলৈ হ’লে, হলন্ত আৰু হসন্ত ধ্বনিৰ অহুপাত তুলনামূলকভাৱে স্বৰাস্ত ধ্বনিতকৈ সবহীয়া হ’লেহে অসমীয়া ছন্দৰ যেনে মুক্তদল-ৰুদ্ধদলৰ তাৰতম্যেৰে ছন্দস্পন্দৰ

তৰংগময় ৰূপটোৰ কথা কল্পনা কৰিব পাৰি। কিন্তু, তেতিয়াৰ অসমীয়া ভাষা স্বৰাস্ত ধ্বনিৰ সৰহীয়া অল্পপাতেৰে চহকী আছিল। ছন্দৰ পৰ্যায়ত তাৰে ফলশ্ৰুতিটো আছিল, যথেষ্টসংখ্যক ৰুদ্ৰদলৰ নাটনি আৰু তাৰ নিস্তৰংগৰূপ। সংস্কৃত ছন্দৰ লঘু-গুরু তাৰতম্যৰ খেও ধৰি অসমীয়া ছন্দতো মাত্ৰাবৃত্তৰ দ্ৰুণিৰটীয়া স্বৰ এটা আনিবলৈ লৈ ৰুদ্ৰদলৰ লগতে সামান্য দলৰ দীৰ্ঘতৰ ৰূপটোকো সামৰি ল'লে। তাৰে ফলশ্ৰুতি সিজনাৰ হাতত পৰিণত হৈ উঠা প্ৰত্ন-মাত্ৰাবৃত্তৰ ছন্দ।

প্ৰত্ন-মাত্ৰাবৃত্তৰ ছন্দশিল্পী হিচাপে শংকৰদেৱৰ অসাধাৰণ দক্ষতা প্ৰকাশ পাইছে, সিজনাই তুলি ধৰা পৰ্বৰূপৰ বিস্তৃত বৰ্ণালীত। এই ছন্দৰীতিত তেওঁ চতুৰ্মাত্ৰিকৰ পৰা সপ্তমাত্ৰিকলৈকে প্ৰতিটো পৰ্বৰূপৰে নিদৰ্শন ধৈ গৈছে। তাৰে কেইটামান বাচকবনীয়া দৃষ্টান্তৰ ওপৰত চকু ফুৰাই চাব পাৰি :

১ চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্বৰূপ :

॥ ॥
 নখচষ | চান্দক | পাস্তি
 ॥
 পদতল | আৰকত | ভাস্তি
 ॥ ॥
 ধ্বজ বজ্জ | পঙ্কজ | শোহে
 ॥ ॥
 পেথিষে | জিভূবন | মোহে

(ৰুক্মিণীহৰণ নাট)

২ পঞ্চমাত্ৰিক পৰ্বৰূপ :

॥ ॥
 ৰময়া কৰু | মদন খেলা
 ॥ ॥
 খেলে সজে | ৰঞ্জে গোপী | ৰমণী মেলা

(কেলিগোপাল নাট)

৩. ষডমাত্ৰিক পৰ্বৰূপ :

॥ ॥
 মকৰ কুণ্ডল | যন্ত্ৰিত গণ্ড | গলে গজমতি | লুণে
 ॥ ॥
 তড়িতাঘৰ | শ্ৰামসুন্দৰ | শিৰে শিখণ্ডক | দোলে

কৰকল্পন | কিস্কিনীকনক | বনকে চলে গো- | পালা

পঞ্চম হবে | লঙ্ঘিত উৰে | কেলি কদম্ব | মালা

(বৰগীত ২০)

৪ সপ্তমাত্ৰিক পৰ্বকপ :

হামু অন্তচৰী | চৰণ অলুসৰি | পৰম প্ৰেমবস | আশ

কঠিন বচনে | হৰষি চেতন | কৈছে কৰসি নৈ- | ৰাশ

মোহন বংশীক | স্বান শুনি বহু | জীৱন ধাৰণ ন- | যায়

ৰাধ ৰে প্ৰাণ | বন্ধু মাধৱ | মধুৰ অধৰ স্ত- | হায

(কেলিগোপাল নাট)

উল্লেখ কৰি থ'ব পাৰি, অসমীয়া ছন্দৰ বিপুল পৰিক্ৰমাত শেষৰ দৃষ্টান্তটোৱেই সপ্তমাত্ৰিক ছন্দৰ একমাত্ৰ নিদৰ্শন।

ছন্দশিল্পী হিচাপে শংকৰদেৱৰ অমৰ কীৰ্তি হ'ল, তেওঁ অসমীয়া ছন্দৰ যিখিনি সম্পদ স্কুল আকৰ্ষকৰ ৰূপত পাইছিল, সেইখিনিকে তেওঁৰ অসামান্য প্ৰতিভাৰ পৰশেৰে এমুঠি জকমকীয়া হীৰাৰ ৰূপত এৰি থৈ গ'ল। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, তেওঁ এই কেইপদ অৰিহণা যোগাই থৈ গ'ল : প্ৰথম, যৌগিক ৰীতিৰ সকলোখিনি শিথিলতা আঁতৰাই ইয়াৰ নিখুঁত ৰূপত দুটাই তুলিলে, দ্বিতীয়, তেওঁ কেইটামান হেৰাব থোজা ছন্দসজ্জা পাহৰণিৰ বুকুৰ পৰা খপিয়াই আনি সিবিলাকৰ গাত হেঙুল-হাইতাল চবাই আটক-ধুনীয়াকৈ সজাই উলিয়ালে, তৃতীয়, তেওঁ ছন্দবীণাৰ তাঁৰত আঙুলি বুলাই কেইটামান অতি সূক্ষ্ম শ্ৰীতিৰূপময় অভিনৱ ছন্দসজ্জাৰ সন্ধান দিলে, আৰু সদৌশেষত, তেওঁই মাত্ৰাত্মকৰ থুহুৰুখানাক মাতটোৰে অসমীয়া ছন্দৰ তৃতীয়টো ৰীতিৰ ৰূপটো বাহিৰ উলিয়ালে। মুঠতে কবি হিচাপে তেওঁ এইবাৰ কথা জানিছিল, কবিতাৰ শ্ৰেষ্ঠতা কেৱল ভাবকাণেৰে জোখা নহয়—ইয়াৰ স্থাপত্যৰূপটোও শ্ৰেষ্ঠতাৰ এক অপৰিহাৰ্য অংগ আৰু কাব্যৰ স্থাপত্যৰূপ ঘাইকৈ ছন্দৰূপেই প্ৰতিধ্বনি। এইবাৰ কথা জানিছিল কাৰণেই তেওঁ আমাৰ সাহিত্যৰ সৰ্বকালৰ কবিসকলৰ ছন্দোপক

ই মাধৱদেৱ আৰু গীতাঞ্চৰ কবি

একেটা সময়তে মাধৱদেৱৰ ছন্দসাধনাত অগ্ৰ এটি প্ৰবণতা পৰিলক্ষিত হয়। মাধৱদেৱৰ ৰচনাসমূহত ছন্দৰ বান্ধোনটোতকৈ বান্ধোনৰ পৰা মুক্তিলাভৰ চেষ্টাহে বেচি পৰিস্ফুট। তেওঁৰ ঘোষা-ছন্দ ইয়াৰ উৎকৃষ্টতম নিদৰ্শন। এইবিধ ছন্দসজ্জাৰ মূল গাঁথনিটো ছাঁবৰ। মাজে মাজে সেয়ে পাৰ ভাঙি অতিপৰ্বৰ লেখীয়া একোটা সাংগীতিক শব্দৰ গা'ত খুন্দা খাই ঘাই ছন্দসজ্জাটোৰ দৃশ্যমান ৰূপটো সলনি কৰি দিয়ে। কেতিয়াবা একোটা শব্দৰ সলনি একোটা বাক্যখণ্ডও প্ৰয়োগ কৰা হয়। তদুপৰি, এইটো ছন্দসজ্জাৰ স্তৱকবদ্ধৰ ৰূপ প্ৰায়েই অসমপংক্তিক ৰূপৰ। তেওঁৰ গুৰু শংকৰদেৱৰ আদৰ্শত তেওঁ এটা নতুন ছন্দসজ্জা লেছাৰি (১০ ১০ ১৪.)ৰো প্ৰৱৰ্তন কৰিছিল। তেওঁৰ ঘোষা ছন্দ পৰৱৰ্তী যুগৰ কবিসকলে সংক্ৰমিত নহ'ল। আনহাতে, লেছাৰি ৰূপটো অৱশ্যে অনেক কবিয়ে অমুকৰণ কৰিলে।

ধাৰণা হ'ল, মাধৱদেৱে তেওঁৰ লেছাৰিৰ অল্পপ্ৰেৰণা সমকালৰ অনাবৈষ্ণৱ কবিসকলে ভাল পোৱা লাছাডিৰ পৰাই সংগ্ৰহ কৰিছিল। কিন্তু, সেইসকল কবিৰ লাছাডিৰ আদৰ্শ ঘোষা-ছন্দৰ সিমানে ওচৰ, লেছাৰিৰ সিমানে ওচৰ নহয়। আৰু এয়াৰ কথা, অনাবৈষ্ণৱ কবিসকলৰ কাব্যত পোৱা লাছাডিৰ মূল আদৰ্শ স্পষ্ট নহয়। তেওঁলোকে নিজেও সিবিলাকৰ নাম খণ্ডতে অনেক খেলিমেলি লগোৱা চকুত পৰে। একেটা নামেই কেইবাবিধো ঘাই ছন্দসজ্জাৰ স্থিতিস্থাপক ৰূপ সামৰি ৰখাই নহয়, বহু সময়ত সিবিলাকৰ পাৰম্পৰিক সীমান্তৰ সীমাৰেখাবোৰো মচ খাই পৰিছিল। গীতাঞ্চৰ কবিৰ 'উষা পৰিণয়'ত পোৱা ছন্দসজ্জাবোৰৰ বিভিন্ন নামে সামৰি থোৱা ঘাই পৰম্পৰাৰ এনেবোৰ নামকো মিহলিকৈ সামৰি গৈছে :

- ১ লাছাডি : (ক) অতিপৰ্বযুক্ত পয়াৰ , (খ) স্থিতিস্থাপক ৰূপৰ পয়াৰ , (গ) নিৰ্দিষ্ট ৰূপৰ ছবি।
- ২ লাছাডি পদ : (ক) অতিপৰ্বযুক্ত পয়াৰ , (খ) স্বৰযুক্ত ৰীতিত গৃহীত পয়াৰ , (গ) নিৰ্দিষ্ট ৰূপৰ একাৱলী।
- ৩ লাছাডি নাট : নিৰ্দিষ্ট ৰূপৰ পয়াৰ।
- ৪ লাছাডি মধ্য : (ক) অতিপৰ্বযুক্ত পয়াৰ , (খ) নিৰ্দিষ্ট ৰূপৰ ছবি।
- ৫ লাছাডি দীৰ্ঘ : (ক) অতিপৰ্বযুক্ত পয়াৰ , (খ) নিৰ্দিষ্ট ৰূপৰ দুগুণী , (গ) নিৰ্দিষ্ট ৰূপৰ একাৱলী , (ঘ) নিৰ্দিষ্ট ৰূপৰ ছবি।

৬ তেউড়ি : নিদিষ্ট ৰূপৰ ছন্দ।

অসমীয়া কবিব পাৰি, 'লাছাডি' শব্দটো পাঁচালীৰ কবিসকলে যি কোনো পদ্যবন্ধৰ ক্ষেত্ৰতে ব্যৱহাৰ কৰিছিল। 'নাট', 'মধ্য', 'দীৰ্ঘ', আদি শব্দকেইটা সংশ্লিষ্ট পদ্যবন্ধৰ সাংগীতিক তান আৰু তালৰ লগতহে সম্পৰ্কিত।

এযাব কথা উল্লেখ কৰি থ'ব পাৰি, এইসকল কবি ছন্দসজ্জাৰ বন্ধনৰ দিশটোতকৈ ছন্দসংগীতৰ স্পন্দনৰ দিশটোৰ লগতহে অধিক সম্পৰ্কিত আছিল। যিয়েই কি নহওক, সিটো দিশতো তেওঁলোকে দুই-এটা সম্ভাৱনাপূৰ্ণ ছন্দসজ্জাৰ ৰূপ উদঙাই ধৰাত কৃতিত্ব দেখুৱাইছিল। তাৰে এটা মনোৰম দৃষ্টান্ত এইটো :

বিষাদবিমনা উষা | হে

সময় মধুমাসে

ইহেন সময়ে মোৰ |

স্বামী নাহি পাশে

ফুলিল সকল ফুল | হে

কোকিলে কাচে বাৰ

ধীৰে ধীৰে মলয়া |

শীতল বাহে বাৰ

(পীতাম্বৰ কৰি, উষা পৰিণয়)

এই দ্বিপংক্তিক স্তৱক দুটাৰ প্ৰতিটো প্ৰথম চৰণতে থকা অতিপৰ্বক সাংগীতিক দলটো বাদ দিলে ৭ ৭ বিজ্ঞাসৰ পয়াৰৰ ৰূপটো ফটফটীয়াকৈ ওলাই পৰে। কিন্তু লাছাডিবোৰৰ দৰেই এইবিধ পয়াৰেও পৰবৰ্তী যুগৰ কবিসকলৰ মন অধিকাৰ কৰিব নোৱাৰিলে! অথচ, সেই যুগটো নবোশেষ যুগৰ অত্যান্ত শিল্পাদৰ্শৰ দৰেই ছন্দশিল্পৰো পৰিপূৰ্ণ বিস্তাৰ যুগ।

৬. আধুনিক যুগৰ ছন্দ

বিস্তাৰ যুগেই হওক অথবা শংকৰোত্তৰ অৱক্ষয়ৰ যুগেই হওক, তাৰ পাচতে দেশৰ ভাগ্য আৰু কাব্যসাধনা তথা ছন্দশিল্পৰ ইতিহাসৰ এটা অন্ধকাৰ যুগ। এই সময়ছোৱাত অতীত আৰু ভৱিষ্যতৰ ছন্দসাধনাৰ সেতুখন বন্ধা কৰি আছিল মাথোন কিছুমান মৌখিক কবিতাৰ বঁপা বঁপা ভগা-ছিগা মাতে।

তাৰ পাচত ছপাখানাৰ আধৰে অসমীয়া ভাষাতো ভূমুকি মাৰি এটা নতুন যুগৰ আৰম্ভণি ঘোষণা কৰিলে। 'অকনোদই' কাকতৰ পিঠিত জ্ঞান-বিজ্ঞানৰ বতৰাৰে

অসমীয়া ভাষাৰ থুহুৰুখানাক মাতটো ফুটি উঠাৰ লগে লগে থুঠান ধৰ্মত বুৰ পোৱা ছজন-এজনে কবিতাবো ফলি দিলে। তাতে তেওঁলোকে পয়াৰ দুলাডীৰ আখৰ যেনেকৈ সাধিছিল, সেয়া ইংৰাজী কবিতাৰ ছন্দৰ দীপকাঠি-পোহৰত পঢ়িলে এনেকুৱাটো ৰূপ জিলিকি ওলায় :

মই কোত | জিৰনি পাওঁ | ক্লান্ত চৈ | মনৰ বিজ্ঞাম
 সাগৰ বা | দ্বিপৰ সিমা- | লৈ বিচা- | ৰিলে নেপাম
 যি স্মৃথ | বিচাৰো মই | সংসাৰত | নাই উতপন
 আবুসৰ পা- | চত আবুস বৈ | মৰনৰ পা- | চত মৰন

অসমীয়া কবিতাৰ সেই থুহুৰুখানাক মাতটোৱে জ তুৱা ছদটো বিচাৰি লগতে বহুত সময় লাগিল। সহজকৈ ক'বলৈ হ'লে, অসমীয়া ছন্দই মুক্তদল আৰু ৰুদ্ধদলৰ প্ৰভেদৰ ভেটিত ছন্দস্পন্দৰ ৰূপনি আৰু ছন্দবন্ধৰ বান্ধোনৰ সাধৰণটো দুনাই ভাঙি ল'বলগীয়া হ'ল।

পোনতে বলিনাৰাষণ বৰাৰ কবিতাত স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ ৰীতিটো মুখৰ ভাষাৰ পৰা আহি লেখাৰ ভাষাত নিখুত ৰূপত সলসলীয়াকৈ ফুটি উঠিছিল। তাৰ পাচতে যোগিক ৰীতিৰ ছন্দত মাত্ৰাব্যাপ্তি বিতৰাৰ খেলিমেলিবোৰো জাঁতৰি আহিল। কিন্তু, আখৰৰ সংখ্যা গণি ছন্দৰ বান্ধোন নিৰূপণ কৰা ধাৰণাটো জাঁতৰিবলৈ বহুত দিন লাগিল। যি কি নহওক, এই সময়ছোৱাতে অদংখ্য প্ৰতিভাবান কবিষে অজস্ৰ নতুন চৰণবন্ধৰ আৰু বিচিত্ৰ গুৰুৰূপৰ ৰূপেৰে বিস্তৃত ছন্দসজ্জা নিৰ্মাণ কৰি উলিয়ালে। ইংৰাজী কবিতাৰ ভিন ভিন ছন্দৰ প্ৰতিধ্বনিৰে অসমীয়া কবিতা মুখৰিত হৈ উঠিল। নিটোল বন্ধনৰ চূড়ান্ত ছন্দৰূপ চনেট আৰু উচ্ছলিত স্পন্দনৰ ব্যত্যয়ধৰ্মী অমিতাক্ষৰ ছন্দসজ্জাৰে অসমীয়া কবিতাৰ ৰাজ্য ভৰপূৰ হৈ উঠিল। অনেক কবিৰ মাজৰ পৰা দুই-চাৰিজনৰ নাম প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰি থ'ব পাৰি। চনেটৰ প্ৰবৰ্তক হেমচন্দ্ৰ গোস্বামী। অল্প এটা ধাৰাৰ চনেট ৰচয়িতা হিচাপে হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱাৰ নাম স্মৰণীয়। ঠিক সেইদৰে অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰবৰ্তক হিচাপে ভোলানাথ দাস আৰু ৰম্যাকান্ত চৌধুৰীৰ নাম স্মৰণযোগ্য। ইংৰাজী মালিতাৰ আদৰ্শত কবিতা ৰচনা কৰিবলৈ লৈ সাহিত্যৰথী বেজবৰুৱাই অধঃস্বৰবৃত্ত ৰীতিৰ ছন্দক সুবাগুৰি তুলি আনিলে। খুব সম্ভৱ, বেজবৰুৱাই বনগীত সূৰীয়া মোখিক কবিতাৰ ছন্দক লেখাৰ ভাষাৰ ছন্দত বজাই শুনাবলৈ অহুপ্ৰেৰণা লভিছিল বাংলা কবিতাৰ এগৰাকী বিশিষ্ট কবি শিজেদ্ৰলাল ৰায়ৰ কবিতাত ব্যৱহৃত ছন্দৰ পৰা।

অসমীয়া কবিতাৰ কনিষ্ঠতম ছন্দৰীতিটো হল, মাত্ৰায়ুক্ত। এইটো বীতিৰ ছন্দই নিৰ্ভুল ৰূপটো পাইছিল এই যুগৰ তিনিজন কবিৰ ৰচনাত। সেই তিনিজন কবি হ'ল : অধিকাংশীৰী বাঘচৌধুৰী, পদ্মধৰ চলিহা আৰু বড়কান্ত বৰকাকতী। কিন্তু, তাৰ পৰিবন্ধৰ পৰিসৰ আটাইতকৈ বহল ৰূপত অভিযুক্ত হ'ল, কবি দেৱকান্ত বৰুৱাৰ কবিতাত। স্বীকাৰ কৰিব লাগিব, দেৱকান্ত বৰুৱাই যৌগিকৰ খেৰতো অসাধাসাধন কৰি দেখুৱালে, প্ৰবহমান ত্ৰিপদীৰ যোগান ধৰি। তেওঁৰ কবিতাৰ ছন্দ এইটো যুগৰ কবি-কল্পনাৰ শিখৰলোকৰ ছন্দ।

চ যুদ্ধোত্তৰ যুগৰ ছন্দসাধনা

চল্লিশৰ চুৱাৰদলি গচকি উঠাৰ পাচতে অসমীয়া কবিতাত ঋতু-পৰিৱৰ্তনে দেখা দিয়ে। ঋতুৰ লগতে বীতিৰো পৰিৱৰ্তন ঘটিল। অকল ভাষাৰ আধাৰত পৰিৱেশিত ৰূপবস্ত্ৰেই নহয়, আনকি শব্দৰ নিযাৰিত গঢ় লোৱা ছন্দধৰনিৰো পৰিৱৰ্তন ঘটিল। সেইকাৰণেই, চিৰাচৰিত ছন্দসজ্জাৰ সম্পূৰ্ণ এটা প্ৰদক্ষিণৰ অন্তত পুণিৰীজোৱা এক অস্থিৰতা আৰু উৎকৰ্ষাপূৰ্ণ সংকটে সকলো শিল্প-প্ৰচেষ্টাতে ৰূপগত সৌম্যৰ দৃষ্টভংগীটোক খেলিমেলি কৰি দিয়াৰ আভাস এটা ফুটি উঠিল। অসমীয়া ছন্দতো সৌন্দৰ্য-সুখমাৰ সকলো বন্ধন নেওচি বোৱাৰ উৎকৰ্ষ এটাই ছন্দশিল্পৰ ওপৰত বিজয়-কেতন উৰুৱাবলৈ আৰম্ভ কৰিলে।

অসমীয়া ছন্দৰ ৰাজ্যত প্ৰবহমান ত্ৰিপদীৰ ছন্দসংগীত বিচিত্ৰ স্তৰৰ ঐক্যতানধৰ্মী ঐশ্বৰ্যময় ঐতিহ্যৰ সাক্ষী। কিন্তু, বিয়াল্লিশৰ বিপ্লৱৰ অন্তত দেশজুৰি বোৱা হতাশাৰ ঢল আৰু দ্বিতীয় মহাসমৰৰ মাৰ যাব খোজা চৌবোৰে অসমৰ সীমান্ত কোবাই বোৱা ঘটনাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত সেই ঐশ্বৰ্যময় ঐতিহ্য কঠিন বাংগৰ ৰূপত প্ৰতিভাত হৈ উঠিল। তাক বাতিল কৰি দিয়াৰ সকলো গোৰৰ হুজন নতুন কবিৰ—হেম বৰুৱা আৰু অমূল্য বৰুৱাৰ। দুয়োজন কবি সমকালীন ইংৰাজী সাহিত্যত খলক লগাই থকা 'কবি আৰু পণ্ডিত'ৰ লেখনী কবি। দুয়োজনে চেষ্টা কৰিলে, কবিতাক ছন্দবন্ধৰ পৰা মুক্তি দিয়াৰ বাবে। দুয়োজনৰ ছন্দ-আদৰ্শ আছিল, হুইটমেনৰ "যথেষ্ট পেশীবহল, আৰু নমনীয়, আৰু যথেষ্ট পৰিপুষ্ট।" ২৩ তাৰে এটি দৃষ্টান্ত :

আৰু এই সংগ্ৰামলিপ্ত কামনাৰ আগত উছৰ্গিত
থাকী জীৱনবিলাকৰ উন্নত কাম-বুজুকাৰ পথত
তাই এক সামাজিক শৃংখলাৰ শাসক।

১২. brawny enough, and limber, and full enough

অ. বন্ধনমুক্ত উচ্ছলিত ছন্দ, পাদটীকা ৭

কিন্তু সমাজৰ ধৰণীৰ দলেই তাইক ভয় কৰে
 আটাইতকৈ বেচি,
 দেশদ্রোহী, জাতিদ্রোহী, সমাজদ্রোহী তাই
 অগ্নিক সাক্ষী কৰি লোৱা কত পতিবতা স্ত্ৰীৰ
 মন্তপাখী জন্তু স্বামীৰ তায়ে সৰ্বনাশৰ হেতু।

(অমূল্য বৰুৱা, বেথুণা)

কৰ্কশ গল্পধৰ্মী শব্দ-সংযোজন, কথোৰ ভাষাৰ স্বাভাৱিক বাক্যবিকাশ, চৰণৰ অনিৰূপিত বন্ধন আৰু যতিৰ অপৰিমিত অৱস্থানেৰে সৈতে অসমীয়া কবিতাৰ জগতত এয়া একেবাৰে অচিনাকি ছন্দৰূপ, আনকি ছন্দ বুলি চিনাকি দিলেই উচপ্ খোৱা বস্তু।

স্বাধীনতা লাভৰ পাচত এটা নীৰৱ দাবী কাণত পৰিল—কবিতা লাগে, যি কবিতা বাস্তৱবিমুখ নহয় অথচ শিল্পৰূপবৰ্জিতো নহয়। কাৰণ, গঠনসন্ধানী যুগ এটাত, তাৰ আপেক্ষিক শাস্ত্ৰ পৰিৱেশৰ মাজত পাঠক-মহলে কবিতাৰ বাণীত আৰু ছন্দৰ নিৰ্মাণকৃতিত কালাপাহাৰী মনোভংগীৰ প্ৰতি বিশ্বাদৰ ভাৱ প্ৰকাশ কৰিবলৈ ধৰিলে। পাঠক যেন কিবা এক ৰূপবৰ্জিত ধ্বনিকৰূপ ছন্দ বুলি গ্ৰহণ কৰিবলৈ মুঠেই প্ৰস্তুত নহয়। কবিৰ দলে তাৰ প্ৰতি যথায়থ সঁহাৰি জনালে। তেওঁলোকৰ প্ৰত্যেকেই নিজস্ব ভংগীৰে একোটা বিশিষ্ট পথৰ ইংগিত দিলে। তেওঁলোকৰ ভিতৰত নৱকান্ত বৰুৱাৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাবোৰে নতুন ছন্দৰ সঠিক পথৰ নিৰ্দেশ দিলে। তেওঁৰ আৰু হৰি বৰকাকতিৰ কবিতাৰ ছন্দতে পোনতে ফটকটোষাকৈ ওলাই পৰিল, যুগ্মক ছন্দ মানে ছন্দৰ নৈৰাজ্য নহয়। নৱকান্ত বৰুৱাৰ বহু অম্লজপ্ৰতিম কবিৰ ছন্দসাধনাত পৰিষ্কাৰ হৈ উঠিল, বিমিশ্ৰ ছন্দবন্ধৰ অসমপংক্তিক অথচ নিটোল স্তৱকবন্ধই মুক্তক ছন্দৰ প্ৰাণস্পন্দন।

আন এদল কবিয়ে স্পন্দিত গল্পৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাত হাত দিলে। এইসকল কবিৰ ছন্দসম্পৰ্কীয় ধ্যান-ধাৰণাৰ যোগান ধৰিলে, পাশ্চাত্যৰ কবিতাত মানসচিত্ৰবাদী কবি সকলৰ ছন্দসাধনাই। এওঁলোকে ভঙাৰ প্ৰেৰণাত ছন্দবন্ধৰ মূল উপকৰণ পৰ্বকো বৰ্জন কৰিলে। তাৰ সলনি গ্ৰহণ কৰিলে, কথোৰ ভাষাত থকা আৱৰ্ত আৰু প্ৰতি-আৱৰ্তৰ উপকৰণ। গতিকে, সিবিলাকত দলৰ মাত্ৰাব্যাপ্তি বিচৰা মানে অনৰ্থক পণ্ডিত্ৰয়। তাৰে এটা দৃষ্টান্ত,

অন্ধ বুঢ়া মানুহজনো আবেলিৰ আকাশলৈ
 এটা নীলবৰণীয়া চৰাই উবাই দি
 ভঙা ভঙা হাতেৰে আমাক কৈছিল,

মামুহক ক'বা—পৃথিৱীত তেওঁলোকে

কোনেও কাকো

কাহানিও চিনি নাপালে।

(নীলমণি ফুকন, ছ'টা বিভিন্ন কবিতা)

নক'লেও হ'ব, ইয়াৰ প্ৰতিটো চৰণ নিৰ্মিত হৈছে এটা সম্পূৰ্ণ বাক্যখণ্ডেৰে নাইবা তাৰ অংগবিশেষেৰে। তেনেকুৱা বাক্যখণ্ড নাইবা ভগ্ন বাক্যখণ্ডৰ যি আয়তন, তাৰ কোনো মাত্ৰাপৰিমাণ নাই। মাথোন বৰ্ণনা দিব পাৰি—কোনোবাটো চুটি, আৰু কোনোবাটো দীঘল। চৰণে-চৰণে মিল-অমিলৰ সম্পৰ্কটো জোখ-মাখৰো নহয়, স্বৰ-ব্যঞ্জনৰো নহয়। আছে মাথোন কথাৰ ভাষাৰ উজ্জান-ভাটি। ছন্দোলিপিৰ অতীত মাত্ৰা-পৰ্বৰ বান্ধোন সোলোকাই পেলোৱা সুবলয়িত কথাৰ ভাষাৰ এইবিধ ছন্দই স্পন্দিত গন্ত। যুদ্ধোত্তৰ যুগৰ কবিতাৰ ছন্দপ্ৰবাহৰ এইটো দ্বিতীয় স্তৰ।

তাৰ পাচতো কথাৰ ভাষাৰ ছন্দ-অন্বেষণৰ অনলস চেষ্টাৰ যতি পৰা নাই। কোনোবাই বিচাৰিছে, কথাৰ ভাষাক অলপ ধ্বনিপ্ৰবাহৰ ৰং সানি তাক কথা-ছন্দ কৰি তুলিবলৈ, কোনোবাই বিচাৰিছে, ছন্দৰ ধ্বনিক আনি কথাৰ ঘেৰত বন্দী কৰি থ'বলৈ, আৰু কোনোবাই বিচাৰিছে, নিৰূপিত মাত্ৰাৰ জোখত থকা কবিতাৰ ভাষা আৰু তাল-মান নমনা প্ৰতিদিনৰ ঘৰুৱা ভাষাক একেখন চোতালতে নচুৰাই চাবলৈ। এটা দৃষ্টান্ত দিব পাৰি :

জন্মে জন্মে বংশে বংশে অবিস্বাসৰ পাচত মই বিচাৰি পাইছোঁ ঈশ্বৰক।

নদী বৈ আছে একেদৰে।

আজি আকাশ ফৰকাল। মই উভতি আহিছোঁ প্ৰথম মামুহৰ ওঁঠৰ ভাষালৈ।

ক্ৰমশঃ শব্দ আৰু বাক্যৰ এপৰীয়া ডাকুৰ মই খুলি দিছোঁ অভিধানৰ জেওৰাৰ অতিবিক্ত কিবা এটাৰ প্ৰয়োজনৰ বাবে। লিপিবদ্ধ কৰিছোঁ সকলো হেৰুৱাই যুৱাই পোৱাৰ কাহিনী।

(বীৰেশ্বৰ বৰুৱা, অচিন আৰাও)

এয়া বহুধ্বনিক গন্তৰ এটা সুন্দৰ দৃষ্টান্ত। ছন্দ হিচাপে ই একাধাৰে পৰ্যবন্ধ, প্ৰবহমানতা আৰু আৱৰ্তৰ মিলিত কলৱৰ। ধ্বনৰ সকলোবোৰ ডাকুৰ থকাই ই উচ্ছলিত কথাৰ ভাষাৰ দূৰাৱলিত থমকি বৈছেহি, উভতি আহিছে ছন্দই য'ৰ পৰা যাত্ৰা কৰিছিল, ত'লৈ।

ছ. উপসংহাৰ

অসমীয়া ছন্দৰ ইতিহাস যেনিবা কথাৰ ভাষাত মুকলি ৰূপত ধ্বনিৰ সংযমৰ বান্ধোন পিন্ধাই পিন্ধাই তাক বান্ধোনসৰ্বস্ব কৰি তুলি আকৌ সেইবোৰ এটা এটাকৈ খহাই মুকলি হৈ কথাৰ ভাষাৰ চোতাললৈ উভতি অহাৰ কাহিনী। পোনতে মাথোন অন্ত্যানুশ্ৰৱৰ বান্ধোন এটা লৈ মন্ত্ৰৰ ভাষাৰ দৰে সি গুণগুণাই উঠিছিল। তাৰ পাচত, দলব্যাপ্তি অথবা মাত্ৰাব্যাপ্তিৰ থেও ধৰি সমমাত্ৰিক পৰ্বৰ সমাবেশ হৈ উঠিল। তাৰ পাচত, ছেদ আৰু যতিৰ মিলেৰে সি যতিপ্ৰাস্তিক ছন্দৰ গঢ় লৈ উঠিল। তাৰ পাচত, গোটেই কবিতাটোৱেই তাৰ সকলো অংগতে নিয়মৰ শিকলি পিন্ধি চনেটৰ ৰূপত অপৰূপ ভাস্কৰ্য-মূৰ্তি হৈ উঠিল। ছন্দ যেতিয়া ৰঁপনি নোহোৱা খৰ বস্ত্ৰ হৈ পৰিল, তেতিয়া কবিৰ দলে বান্ধোন সোলোকাৰলৈ আৰম্ভ কৰিলে। পোনতে মানি ল'লে, কথাৰ ভাষাৰ ছেদ আৰু ছন্দৰ ভাষাৰ যতি দুয়োটাৰে মাজত থকা বিবাদ, লগে লগে চৰণবন্ধৰ বান্ধোনটো ছন্দাময় হৈ পৰিল। সেয়ে অমিতাক্ষৰ ছন্দ। ছিন্ন অমিতাক্ষৰে চৰণবন্ধৰ ছন্দাময়া বান্ধোনৰ সাঁচটোও মচি পেলালে, লগে লগে পৰ্বৰ আয়তনবোৰ অসমান হৈ উঠিল। কিন্তু, সেই অসমান পৰ্ববোৰৰ আঁৰত পৰাৰ ছাঁ এটা বৈ গৈছিল। মুক্তক ছন্দই সেই সাঁচটোও নোহোৱা কৰি পেলালে। কিন্তু, পৰ্ব বোলা বস্ত্ৰটোৰ বিস্তৃত ধ্বনিগত বান্ধোনটো স্তলকি নগৰিল। স্পন্দিত গঢ়ই সেই বান্ধোনটোকো অস্বীকাৰ কৰি মাথোন কথাৰ ৰঁপনিটোকে আপোন কৰি ল'লে। যুগবিশেষৰ ঘাই ছন্দৰূপটোৱে যিটো ছন্দৰীতিকে বাচি নলওক কিয়, সেয়া সেই যুগটোৰ ধ্যান-ধাৰণাৰ প্ৰতিকলনেৰে পৰিপূৰ্ণ।

আলোচনাৰ দুৱাৰদলিতে কৈ অহা হৈছে, বান্ধোন আৰু ৰঁপনি দুয়োটাকে লৈয়েই ছন্দ। মুকুতাৰ যেনেকৈ ছন্দ নাই, কুঁৱলীৰো তেনেকৈ ছন্দ নাই। চনেটতে আছে কঠিন হীৰাৰ দীপ্তি, আৰু মুক্তকত আছে কুঁৱলীৰ বুকুত ৰামধেনু-ৰঙৰ খেলা। যুগে যুগে কবিয়ে বিচাৰি ফুৰিছে, হয়তোবা সত্যৰ কঠিন দীপ্তি অথবা সৌন্দৰ্যৰ অপূৰ্ণ বৰ্ণালী। ছন্দৰূপে মাথোন কবিৰ প্ৰয়োজনৰ প্ৰতি সঁহাৰি জনায়।

॥ পৰিভাষা ॥

accent অশ্বন

-ual অশ্বনী

dropped ~ লুপ্ত অশ্বন

allophone অণুধ্বনি

anacrusis অতিপৰ্ব

assonance স্বৰানুপ্রাস

caesura পদযতি

clause পদ

design ৰূপবদ্ধ

diacresis চাক্ষয়তি

enjambement প্ৰবহমানতা

equivalence প্ৰতিসাম্য

metrical ~ ধ্বনিসাম্য

temporal ~ কালসাম্য

foot পৰ্ব

catalectic ~ অপূৰ্ণ পৰ্ব

complete ~ পূৰ্ণ বৰ্ব

combined ~ যুক্ত পৰ্ব

hypermetric ~ অতিপূৰ্ণ পৰ্ব

sense ~ ভাবপৰ্ব

sub ~ উপপৰ্ব

anisomoric ~ অসমমাত্ৰিক পৰ্ব

isomoric ~ সমমাত্ৰিক পৰ্ব

dissomoric ~ বিষমমাত্ৰিক পৰ্ব

tetramoric ~ চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্ব

pentamoric ~ পঞ্চমাত্ৰিক পৰ্ব

hexamoric ~ ষড়মাত্ৰিক পৰ্ব

heptamoric ~ সপ্তমাত্ৰিক পৰ্ব

octomoric ~ অষ্টমাত্ৰিক পৰ্ব

decamoric ~ দশমাত্ৰিক পৰ্ব

tetrasyllabic ~ চতুঃস্বৰ পৰ্ব

hexasyllabic ~ ষট্‌স্বৰ পৰ্ব

form বদ্ধ । ৰূপ

foot ~ পৰ্ববদ্ধ

clause ~ পদবদ্ধ

verse ~ চৰণবদ্ধ

stanzaic ~ স্তবকবদ্ধ

glide-vowel স্পর্শস্বৰ

metre ছন্দ । ছন্দবদ্ধ

style of ~ ছন্দৰীতি

moric ~ মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতি

composite ~ যৌগিক ৰীতি

syllabic ~ স্বৰবৃত্ত ৰীতি

sub-style of ~ ছন্দ-উপৰীতি

archaic-moric ~ প্ৰাচীন-মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতি

quasi-syllabic ~ অৰ্ধ-স্বৰবৃত্ত ৰীতি

mora মাত্ৰা, কলা

silent ~ যৌন মাত্ৰা

pattern ৰূপকল্প

pause যতি

sense ~ ভাবযতি । ছেদ

metrical ~ ছন্দযতি । যতি

foot ~ পৰ্বযতি । লঘুযতি

sub-foot ~ উপযতি

syllabic ~ অণুযতি

medial ~ মধ্যযতি । পদযতি

full ~ পূৰ্ণযতি

dropped ~ লুপ্তযতি

caesuric ~ পদযতি । স্তবকযতি

phoneme স্বনিম্

phrasal cutting অন্তঃছেদন

pitch ধ্বনিতীব্ৰতা

pianissimo ~ অতিমৃদু ধ্বনি

piano ~ মৃদু ধ্বনি

mezoforte ~ নম্রনিদাদী ধ্বনি
 forte ~ নিদাদী ধ্বনি
 fortissimo ~ অতিনিদাদী ধ্বনি
 polyphonic prose বহুস্বনিক গদ্য
 prosody ছন্দতত্ত্ব। ছন্দবিজ্ঞান
 prosodic ছান্দসিক
 rhyme মিল

end ~ অন্ত্যমিল
 eye ~ দৃশ্যমিল
 internal ~ অন্তঃমিল
 bisyllabic ~ দ্বিদল মিল
 trisyllabic ~ ত্ৰিদল মিল
 feminine ~ লগিত মিল
 masculine ~ পৌৰুষ মিল
 alternating ~ একান্তৰ মিল
 enclosing ~ বেষ্টিত মিল
 couplet ~ যুগ্মক মিল
 foot ~ পৰ্বমিল
 caesuric ~ পদমিল

rhythm ছন্দ। ছন্দস্পন্দ

-ic movement ~ ছন্দপ্ৰবাহ
 falling ~ অবৰোধী ছন্দ
 rising ~ আৰোধী ছন্দ
 prose ~ কথাছন্দ
 rhythmic prose স্পন্দিত গদ্য
 sound ধ্বনি
 intensity ~ ধ্বনিগাভীৰ্ব
 pitch ~ ধ্বনিতীব্ৰতা
 duration ~ ধ্বনিদৈৰ্ঘ্য

sprung rhythm উৎক্লিপ্ত ছন্দ

stanza স্তবক

couplet ~ যুগ্মক
 triplet ~ ত্ৰিচৰণিকা
 quartet ~ চতুৰ্ণক
 pentet ~ পঞ্চক

sestet ~ ষড়ক
 septet ~ সপ্তক
 octave ~ অষ্টক
 equiversed ~ সমপংক্তিক
 unequiversed ~ অসমপংক্তিক

syllable দল, স্বৰ

compressed ~ সংকুচিত দল
 lengthened ~ সম্প্ৰসাৰিত দল
 open ~ মুক্তদল
 closed ~ বদ্ধদল
 common ~ উভদল, সামান্য দল
 dropped ~ লুপ্তদল
 twin ~ যুগ্মদল

timbre ধ্বনি-ৰং। উপস্বনতা

unit ব্যাষ্টি। মাত্ৰা

syllabic ~ দলব্যাষ্টি
 moric ~ মাত্ৰাব্যাষ্টি
 syllabo-moric ~ স্বৰমাত্ৰিক ব্যাষ্টি

verse চৰণ। পংক্তি। ছন্দ

anisometric ~ অসমপৰ্বিক চৰণ
 dissometric ~ বিষমপৰ্বিক চৰণ
 isometric ~ সমপৰ্বিক চৰণ
 -paragraph ছন্দ-অন্তচ্ছেদ
 bimetric ~ দ্বিপৰ্বিক চৰণ
 trimetric ~ ত্ৰিপৰ্বিক চৰণ
 tetrametric ~ চতুঃপৰ্বিক চৰণ
 pentametric ~ পঞ্চপৰ্বিক চৰণ
 hexametric ~ ষট্‌পৰ্বিক চৰণ

polymetric ~ বহুপৰ্বিক চৰণ

blank ~ অমিতাক্ষৰ ছন্দ

end-stopped ~ যতিপ্ৰাপ্তিক ছন্দ

enjambé ~ প্ৰবহমান ছন্দ

rhymed ~ সমিল প্ৰবহমান

vers libre স্বত্ৰক ছন্দ

॥ গ্রন্থপঞ্জী ॥

১ ছন্দতত্ত্ব সম্পর্কীয় গ্রন্থ

ক সংস্কৃত ছন্দ

- পিংগলাচার্য, ছন্দঃশাস্ত্রম্ । হলায়ুধৰ টীকা-ভাষ্য সংবলিত, সম্পা পণ্ডিত কেশবনাথ ,
নিৰ্ণয় সাগৰ প্ৰেছ, বোম্বাই । ৩য় সংস্কৰণ, ১৯৩৭
- গংগাদাস, ছন্দোমঞ্জৰী । সম্পা পণ্ডিত অনন্তৰাম শাস্ত্ৰী, চৌখাৰা সংস্কৃত
চিৰিজ, বাৰাণসী । ৫ম সংস্কৰণ, ১৯৬৪
- কালিদাস , ঋতবোধঃ । সম্পা পণ্ডিত ব্ৰহ্মশংকৰ মিশ্ৰ , শ্ৰীৰেংকটেশ্বৰ প্ৰেছ,
বোম্বাই । ১ম সংস্কৰণ, ১৯৩১
- কেশবভট্ট, বৃত্তবদ্ধাকৰঃ । হৰিতোষ সমিতি, বোম্বাই । ১ম সংস্কৰণ, ১৯৪৯
- মহামহোপাধ্যায় দীৰেখৰাচার্য , বৃত্তমঞ্জৰী । বুৰঞ্জী আৰু পুৰাতত্ত্ব অধ্যয়ন বিভাগ,
গুৱাহাটী । ১ম সংস্কৰণ, ১৯৬১
- দ্বঃখভঞ্জন কবি, ৰায়ল্লভঃ । সম্পা মহামহোপাধ্যায় দেবীপ্ৰসাদ চক্ৰৱৰ্তী ,
চৌখাৰা সংস্কৃত চিৰিজ, বোম্বাই । ১ম সংস্কৰণ, ১৯৩৩
- E Vernon Arnold, *Vedic Metre*. Motilal Banarasidas, New
Delhi Reprint, 1967 , 1st edition, 1905
- Anundoram Borooah, *Prosody* Publication Board of Assam,
Gauhati. Reprint, 1975 , 1st edition, 1877

খ প্রাকৃত ছন্দ

- অজ্ঞাত, প্রাকৃত-পৈংগলম্, খণ্ড ১ আৰু ২ । সম্পা ড° ভোলাশংকৰ বাস ,
প্রাকৃত টেক্সট্ চোচাইটি, বাৰাণসী । ১ম সংস্কৰণ, ১৯৬৯

গ ইংৰাজী ছন্দ

- Egerton Smith, *Principles of English Metre*. Oxford Uni-
versity Press, London 1st edition, 1923
- Lascelles Abercrombie , *Principles of English Prosody* Mac-
millan & Co London 1st edition, 1972

George Saintsbury, *A Manual of English Prosody* Macmillan
& Co London. 1st edition, 1910

G S Fraser : *Metre, Rhyme and Verse* Methuen & Co ,
London 1st edition, 1972

W M Patterson, *The Rhythm of Prose* Columbia University
1st edition, 1916

John Hubert Scott, *Rhythmic Prose* Iowa University 1st
edition, 1925

ঘ বাংলা ছন্দ

ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰ, ছন্দ। সম্পা প্ৰবোধচন্দ্ৰ সেন। বিশ্বভাৰতী, কলিকতা।
১ম সংস্কৰণ, ১৯৭৮

সত্যেন্দ্ৰনাথ দত্ত, ছন্দ-সৰস্বতী। সম্পা আলোক বায়। আনন্দধাৰা প্ৰকাশন,
কলিকতা। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৬৬

দিলীপকুমাৰ বায়, ছান্দসিকী। কলিকতা বিশ্ববিদ্যালয়। ২য় সংস্কৰণ, ১৯৬৮

অম্লানন্দ মুখোপাধ্যায়, বাংলা ছন্দৰ মূলতত্ত্ব। কলিকতা বিশ্ববিদ্যালয়। ৫ম
সংস্কৰণ, ১৯৫১

প্ৰবোধচন্দ্ৰ সেন, ছন্দোক্তক ৰবীন্দ্ৰনাথ। বিশ্বভাৰতী, কলিকতা। ১ম সংস্কৰণ,
১৯৪৫

ছন্দ-পৰিক্ৰমা। জিজ্ঞাসা, কলিকতা। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৬৫

ছন্দ-জিজ্ঞাসা। জিজ্ঞাসা, কলিকতা। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৭০

বাংলা ছন্দ-চিন্তাৰ ক্ৰমবিকাশ। অগ্নিমা প্ৰকাশনী, কলিকতা।

১ম সংস্কৰণ, ১৯৭৭

সুধীভূষণ ভট্টাচাৰ্য, বাংলা ছন্দ। এম সি সৰকাৰ আণ্ড সন্স, কলিকতা।

১ম সংস্কৰণ, ১৯৫৫

তাৰাপদ ভট্টাচাৰ্য, ছন্দ-তত্ত্ব ও ছন্দোবিবৰ্তন। কলিকতা বিশ্ববিদ্যালয়।

১ম সংস্কৰণ, ১৯৭১

আনন্দমোহন বসু, বাংলা পদাবলীৰ ছন্দ। প্ৰেচিডেন্সী লাইব্ৰেৰী, কলিকতা।

১ম সংস্কৰণ, ১৯৬৮

নীলবভন সেন, আধুনিক বাংলা ছন্দ। মহাজাতি প্রকাশক, কলিকতা।
১ম সংস্কৰণ, ১৯৬২

চৰাগীতিৰ ছন্দপৰিচয়। কল্যাণী বিশ্ববিদ্যালয়। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৭৪

ঙ হিন্দী ছন্দ

বধুনন্দন শাস্ত্ৰী, হিন্দী ছন্দপ্রকাশ। রাজপাল এণ্ড চফ, নতুন দিল্লী। ১ম
সংস্কৰণ, ১৯৪২

পুতুলাল গুৰু, আধুনিক হিন্দী কাব্যমে' ছন্দযোজনা। লক্ষ্ণৌ বিশ্ববিদ্যালয়।
১ম সংস্কৰণ, ১৯৫৮

শিবনন্দন প্রসাদ, মাত্ৰিক ছন্দোঁকা বিকাশ। বিহাৰ বাহুবাহা পৰিষদ, পাটনা।
১ম সংস্কৰণ, ১৯৬৪

Maheswari Sinha Mahesh, *The Historical Development of
Mediaeval Hindi Prosody*. Bhagalpur University
1st edition, 1964

চ অসমীয়া ছন্দ

মহেন্দ্ৰ বৰা, অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দ। লয়াৰ্ছ বুক ষ্টল, গুৱাহাটী। ১ম সংস্কৰণ,
১৯৬২

নবকান্ত বৰুৱা : অসমীয়া ছন্দশিল্পৰ ভূমিকা। আসাম বুক ডিপো, কলিকতা।
১ম সংস্কৰণ, ১৯৬৪

Mahendra Bora, *Fundamentals of Assamese Metre*. Dibrugarh
University. 1st edition, 1977

২ আক্ষৰাংগিক বিষয়ৰ গ্ৰন্থ

ক ভাষাতত্ত্ব আৰু ধ্বনিতত্ত্ব

Banikanta Kakati, *Assamese, its Formation and Development*.
Department of Historical and Antiquarian Studies,
Gauhati 1st edition, 1941

কালিৰাম মেধি, অসমীয়া ব্যাকৰণ আৰু ভাষাতত্ত্ব। অসম প্রকাশন পৰিষদ
গুৱাহাটী। পুনৰ্মুদ্ৰণ, ১৯৭৮, ১ম সংস্কৰণ, ১৯৩৩

Golok Chandra Goswami, *An Introduction to Assamese
Phonology*. Deccan College Post Graduate and
Research Institute, Poona. 1st edition, 1966
Structure of Assamese, Gauhati University. 1st
edition, 1982

Upendranath Goswami, *An Introduction to Assamese*. Mani
Manik Prakashan, Gauhati 1st edition, 1978
Ernst Pulgram, *Introduction to the Spectrography of Speech*
Mouton & Co, The Hague 2nd edition, 1964

খ প্ৰাসংগিক সংগীতভাষ্য

Sigmund Spaeth, *The Art of Enjoying Music*. Perma Book
House, New York, 1st edition, 1949
Gleb Anfilov, *Physics and Music* tr Boris Kuznetsov Mir
Publications, Moscow 1st edition, 1966

গ অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী

মহেশ্বৰ নেওগ : অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা। লঘাছ' বুক ষ্টল, গুৱাহাটী।
১ম সংস্কৰণ ১৯৬৪
সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা : অসমীয়া সাহিত্যৰ ইতিবৃত্ত। বাণী প্ৰকাশ মন্দিৰ, পাঠশালা-
গুৱাহাটী। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৭২

৩. কাব্য-সংকলন

ক যুগনিৰপেক্ষ সামগ্ৰিক

হেমচন্দ্ৰ গোস্বামী সম্পা : অসমীয়া সাহিত্যৰ চানেকি, ৭ খণ্ডত সম্পূৰ্ণ। কলিকতা
বিশ্ববিদ্যালয়। ১ম সংস্কৰণ, ১৯২৪
মহেশ্বৰ নেওগ সম্পা : সঞ্চয়ন। সাহিত্য অকাডেমী, নতুন দিল্লী। ১ম সংস্কৰণ,
১৯৫৮

খ যুগভিত্তিক

যজ্ঞেশ্বৰ শৰ্মা সম্পা : শতপত্ৰ। ভট্টাচাৰ্য এণ্ড চন্স, নগাঁও। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৩৭
যতিনাৰায়ণ শৰ্মা সম্পা : আধুনিক অসমীয়া কবিতা। ক্ৰেণ্ড পাবলিছাৰ্ছ,
যোৰহাট। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৪৬
মহেন্দ্ৰ বৰা সম্পা : নতুন কবিতা। শ্ৰীভূমি পাব্লিছিং কোম্পানী। কলিকতা।
১ম সংস্কৰণ, ১৯৫৬ বনলতা, ডিব্ৰুগড় পুনৰ্মুদ্ৰণ, ১৯৮৭
নীলমণি ফুকন সম্পা : কুৰি শতিকাৰ অসমীয়া কবিতা। অসম প্ৰকাশন পৰিষদ,
গুৱাহাটী। ১ম সংস্কৰণ, ১৯৭৭